Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Doutorado

Goethe e o Pensamento Estético-Musical de Ernst Mahle: Um Estudo do Conceito de Harmonia

Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros

Rio de Janeiro, 2005

Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de Harmonia

por:

Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO como Requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor sob a orientação do Prof. Dr. Paulo José Moraes Pinheiro e co-orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo.

Rio de Janeiro, 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

TÍTULO DA TESE

"GOETHE E O PENSAMENTO ESTÉTICO-MUSICAL DE ERNST MAHLE – UM ESTUDO DO CONCEITO DE HARMONIA"

por

Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Paulo José Moraes Pinheiro (orientador)

Professor Doutor Luiz Paulo Sampaio

Professora Doutora Carole Gubernikoff

Professor Doutor Marco Lucchesi

Professor Doutor Jacob Herzog

Conceito: APROVADO

AGOSTO DE 2005

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2295-6096
http://www.unirio.br cla-ppgm@unirio.br

Ficha Catalográfica

Barros, Guilherme Antonio Sauerbronn de, 1971

Goethe e o Pensamento Estético-Musical de Ernst Mahle: um Estudo do Conceito de Harmonia – Rio de Janeiro: UNIRIO, Centro de Letras e Artes, 2005.

x 279p.

Tese de Doutorado em Musicologia

1. Teoria Musical – Estética 2. Mahle, Ernst, 1929 -

3. Goethe, J.W., 1749 – 1832 4. Harmonia

I. Universidade do Rio de Janeiro - UNIRIO

II. Título

Resumo

O objetivo desta tese é aproximar o conceito goethiano de harmonia e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle. Compositor, Mahle nasceu na Alemanha em 1929 e vive no Brasil desde 1951. É fundador da Escola de Música de Piracicaba (EMP), instituição que dirige e na qual leciona desde 1953. Mahle acredita que o ensino de música cumpre uma importante função na formação do homem, educando a sensibilidade e promovendo o equilíbrio entre os aspectos "material" e "espiritual" da existência.

Ao relacionar experiência estética e formação moral, Mahle aponta para o pensamento idealista dos séculos XVIII e XIX, bem como para a noção goethiana de *Bildung*. Tais idéias chegam até Mahle principalmente por meio da Antroposofia, doutrina místico-filosófica criada por Rudolf Steiner na passagem do século XIX para o XX.

A análise das apostilas teóricas que Mahle produziu para a EMP nos permitirá reconhecer aspectos que ligam seu pensamento estético-musical ao pensamento morfológico de Goethe, especialmente o conceito de harmonia, cuja posição central assinalamos.

Abstract

The purpose of the present work is to approach Goethe's definition of harmony and the musical-aesthetical thinking of the composer Ernst Mahle. Born in Germany in 1929, Mahle moved to Brazil in 1951. He is one of the founders of the Escola de Música de Piracicaba (EMP), which he directs and where he teaches since 1953. He believes learning music is important to human being's, cause it develops sensibility and improves the balance between the "material" and "spiritual" aspects of life.

Mahle relates aesthetic experience and moral education and, doing so, he points to the idealistic philosophy of XVIII and XIX centuries and to the Goethian concept of *Bildung*. These ideas come to Mahle mainly from the works of Rudolf Steiner, founder of Antroposophy.

The analysis of the apostils of music theory, which Mahle wrote for the EMP, reveals many traces of the morphological thinking of Goethe, specially the concept of harmony, whose central position we referred before.

Para a Lúcia

Agradecimentos

Agradeço à CAPES, cujo apoio financeiro tornou possível a realização deste trabalho e ao pessoal do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO.

Sou grato ao casal Ernst e Cidinha Mahle, pela atenção e o carinho com que me receberam em Piracicaba; ao meu orientador Paulo Pinheiro, por acreditar no meu projeto; à Joana Miller, que foi uma companheira; ao professor Luis Carlos Justi, que enriqueceu este trabalho com a entrevista concedida; ao professor Márcio Suzuki, pelas valiosas indicações bibliográficas; ao professor Antonio Sérgio Mendonça, que se prontificou a ler meu trabalho e a dar sugestões; aos professores James Areas, Luis Camillo e Auterives, que participaram das bancas de ensaio e qualificação.

Agradeço especialmente aos membros da banca examinadora, Jacob Herzog, Luis Paulo Sampaio, Marco Lucchesi, e Carole Gubernikoff, pela leitura crítica e pelo reconhecimento.

Agradeço ainda à Lúcia Ricotta, que trouxe grandes transformações, e aos meus pais, Antonio Theodoro e Maria Jacintha, que sempre apoiaram minhas escolhas profissionais.

Índice

Introdução p.1

Capítulo I: Mahle: biografia comentada p.7

1.1 – 1929/1951 – O Dr. Ernst Mahle p.8

1.2 – 1950 – J.N. David p.12

1.3 – 1952/1960 – H.J.Koellreutter p.14

1.4 – 1952 – Mahle e a Pró-Arte p.25

1.5 – 1953 – A *Escola de Música de Piracicaba* (EMP) p.32

1.6 – 1968 – Maturidade Artística e Pedagógica p.44

1.7 – 1977 – As Apostilas Teóricas p.51

Capítulo II: Da *Morfologia* Goethiana à *Filosofia da Liberdade* p.54

2.1 – Os Anos de Formação de Steiner p.56

2.2 – O Resgate das Obras Científicas de Goethe p.66

2.3 – O Ideal Grego de Harmonia e a *Viagem à Itália* p.68

2.4 – Kant e Goethe p.71

2.5 – Arte e Natureza p.79

2.5.1 – *Pensamento Morfológico* e *Crítica do Juízo* p.81

2.5.2 – Idéia e Símbolo p.85

2.6 – Goethe e o "anseio infinito de harmonia" p.88

2.6.1 – O *Urphänomen* como símbolo da Idéia p.90

2.6.2 – A História como visão sinóptica do Todo p.93

2.7 – Harmonia na *Doutrina das Cores* p.97

2.7.1 – O princípio da polaridade na cor p.99

2.7.2 – Harmonia e Intensificação p.101

2.7.3 – Juízo Reflexivo e "efeito sensível-moral da cor" p.104

2.8 – Da *Doutrina das Cores* a uma *Doutrina dos Sons* p.109

2.9 – Conclusão do Capítulo p.112

Capítulo III: As apostilas teóricas e o conceito de Harmonia em Mahle p.114

3.1 – Apostila de Modos e Escalas (D30) e Harmonia (D31) p.117

3.1.1 – A Série Harmônica e a sua Inversão (D31-C) p.118

3.1.2 – Modos e Escalas (D30 e D31-A) p.124

3.1.3 – O Círculo de Quintas (D31-B) p.135

3.1.4 – Afinação Natural e Temperada (D31-D) p.139

3.2 – Análise (D33) p.141

3.3 – Cadências e Progressões – exercícios de teclado (D34) p.146

3.4 – Contraponto (D35) p.147

3.5 – Elementos de Regência (D38) p.150

3.6 – Problemas de Interpretação p.152

Conclusão p.161

Apêndice: Entrevista com Luis Carlos Justi p.166

Bibliografia p.186

Anexos: Apostilas Teóricas de Ernst Mahle p.197

"Surgir! ser astro e flor! onda e granito!

Luz e sombra! atração e pensamento!

Um mesmo nome em tudo está escrito –

…………………………………………...

Eis quanto me ensinou a voz do vento."

(Antero de Quental, "Panteísmo", 1865-74)

Introdução

Quando estive pela primeira vez em Piracicaba, em julho de 2001, levava comigo a convicção de que o trabalho didático de Ernst Mahle era fruto de uma concepção de ensino formada a partir das obras teóricas e musicais de Paul Hindemith e Béla Bartók. Havia formulado meu projeto de pesquisa em torno dessa hipótese e o próprio Mahle, por carta, havia confirmado sua pertinência.

Não pensava em fazer logo de início uma entrevista formal, apenas estabelecer um contato pessoal com Mahle e conhecer de perto a Escola de Música de Piracicaba (EMP). Temia que ele fosse uma pessoa de temperamento difícil, sabia que era muito reservado, mas qual não foi o meu espanto ao chegar em sua casa e ser recebido no portão por um Mahle simpático e sorridente, que dizia num forte sotaque alemão: "Puxa, você veio de tão longe só para me conhecer!"

Mas esta não seria minha única surpresa. À medida em que conversávamos, ia percebendo que os referenciais que eu escolhera para entender sua concepção de música e de ensino musical eram insuficientes; seu discurso estava impregnado de conceitos e imagens que eu não sabia decifrar, seu pensamento tinha uma clara influência da Antroposofia[1].

Uma manhã inteira transcorreu sem que Mahle demonstrasse o menor sinal de cansaço e, durante todo esse tempo, foi expondo uma visão espiritualizada da música e da própria vida em geral. Por fim, quando pedi que me orientasse para que pudesse vir a compreender melhor o que era a Antroposofia e, conseqüentemente, os conceitos que

[1] Antroposofia ou "Ciência Espiritual", criada por Rudolf Steiner na virada do séc.XIX para o séc.XX.

usava para falar de música, Mahle me deu de presente um livro da sua coleção: *A Filosofia da Liberdade*, de Rudolf Steiner.

Voltei para o Rio com uma impressão muito forte e positiva deste primeiro encontro, mas, ao mesmo tempo, um pouco apreensivo com os novos rumos que o trabalho tomava. Num primeiro momento, a leitura do livro de Steiner levou-me a uma intensa pesquisa sobre o idealismo e o romantismo alemão. Pouco a pouco, ficou claro para mim: Goethe era referência capital para se entender a essência do pensamento antroposófico.

Apesar de um certo afastamento em relação ao projeto inicial, a proposta do trabalho permanecia a mesma: a busca pela relação do pensamento estético-musical de Mahle com seu trabalho didático e composicional. A mudança de enfoque respondia apenas a uma necessidade decorrente do aprofundamento da pesquisa.

A ciência espiritual de Steiner e o idealismo presentes no discurso de Mahle são, a meu ver, a verdadeira fonte de onde emana sua energia criadora. Não devem, portanto, ser suprimidos de um estudo que pretende dar conta do significado que o ensino de música e a criação musical têm para este artista.

∴

Quando ouvimos um músico falar sobre harmonia, esperamos que ele vá nos instruir sobre como combinar os sons, sobre a natureza dos intervalos, sobre determinados estilos e linguagens. Este não é exatamente o caso de Mahle, que, embora domine profundamente estes assuntos e saiba comunicá-los de forma clara e didática,

define harmonia como "princípio divino, união de todas as pluralidades, unidade, absoluto."[2] É uma definição mais filosófica e mística do que teórico-musical. A maior preocupação de Mahle é a evolução do espírito, a superação dos limites que restringem o desenvolvimento da humanidade. A harmonia da música é, para ele, uma imagem reduzida da grande harmonia universal; lidar com essa harmonia é uma forma de conhecimento com profundas implicações morais.

Essa concepção de harmonia apresenta muitos traços em comum com o pensamento romântico alemão do final do século XVIII e começo do século XIX, mais especificamente com pensamento morfológico de Goethe. A partir de seus estudos naturais, reconhece-se uma concepção muito peculiar de harmonia, que se baseia na seguinte idéia: a harmonia do homem não pode ser outra senão a mesma que se manifesta no mundo e, por isso, o conhecimento dos fenômenos naturais constitui uma forma de acesso à natureza humana. Goethe afirma: "Entre vós, o exterior certamente se refere ao interior, e vice-versa"[3]. Nessa fórmula simples está a chave do conhecimento e da moral goethianas, a reflexividade entre o interno e o externo se traduz na mais completa harmonia entre pensamento e ação, entre idéia e manifestação.

A proposta deste trabalho é mostrar como a trajetória musical e profissional de Ernst Mahle é marcada por uma constante busca de harmonia e como, no modo como ele exprime esse conceito, podemos perceber a influência do pensamento de Goethe[4]. Essa influência, embora indireta, pois mediada pela obra de Rudolf Steiner, nem por isso é menos intensa. A força e a penetração das idéias de Goethe na cultura e no pensamento alemão fazem dele um modelo capaz de atravessar o tempo sem perder seu brilho. Mahle,

---

[2] Entrevista, agosto de 2003.
[3] Goethe, *Wilhelm Meister*, 1995, p.203
[4] E também de Kant, conforme veremos no segundo capítulo

assim como Steiner, retira dessa figura quase mítica a inspiração para o seu trabalho como músico e professor.

A tese apresenta a seguinte estrutura: o primeiro capítulo trata da formação musical de Mahle, de sua vinda para o Brasil e dos seus antecedentes na Alemanha. Falaremos da relação da Antroposofia com a sua escolha profissional, do início de sua relação com a música até os anos de maturidade artística. Todos esses fatos serão relacionados aos pensamentos e comentários extraídos, em sua maioria, das entrevistas concedidas por Mahle[5]. As convicções ideológicas de Mahle e dos autores e professores que o influenciaram serão tratadas com especial atenção.

O segundo capítulo contém um detalhado estudo do conceito de harmonia em Goethe. O ponto de partida será a relação de Rudolf Steiner com a obra de Goethe e sua importância para a Antroposofia. Em seguida, nos voltaremos para o Goethe leitor da *Crítica do Juízo* de Kant: as discussões a respeito da relação entre arte e natureza, a definição do gênio e do senso comum, bem como a análise que Kant faz do simbolismo da imaginação, serão importantes auxiliares no estudo do pensamento morfológico de Goethe. O conceito de formação (*Bildung*) desenvolvido em *A Metamorfose das Plantas* e o estudo do fenômeno originário (*Urphänomen*) na *Doutrina das Cores* também são assuntos diretamente ligados à noção de harmonia.

O terceiro capítulo é uma análise das apostilas teóricas produzidas por Mahle, a partir dos referenciais apresentados no segundo capítulo. O "percurso genético"[6] que liga

---

[5] Além das entrevistas que o autor realizou, existem também as entrevistas por escrito concedidas a outros pesquisadores. Estes documentos encontram-se à disposição na biblioteca da Escola de Música de Piracicaba.

[6] Assim chamaremos o modo de apresentação que encontramos nas apostilas de Mahle, em especial na apostila de Harmonia (D31). O código "D" é utilizado por Mahle para indicar, no acervo da Escola de Música de Piracicaba, as apostilas teóricas. Para outros tipos de material, partituras, por exemplo, são utilizadas outras letras.

a série harmônica às obras musicais, chegando até o regente e o intérprete, segue o padrão goethiano de apresentação: do fenômeno originário, passando pelos diversos graus de evolução (processo de intensificação e especialização), até culminar no ser humano.

Goethe, na "Província Pedagógica" de *Os Anos de Viagens de Wilhelm Meister* chama a música de "elemento-chave" da educação; Mahle, através da Escola de Música de Piracicaba, põe em prática essa mesma convicção. Neste sentido acreditamos existir uma afinidade entre a visão pedagógica de Goethe e de Mahle, fruto de um ideal harmônico que tem na liberdade do homem seu fim último.

No Apêndice reproduziremos a entrevista concedida por Luis Carlos Justi, oboísta, professor e ex-aluno da EMP. Alguns trechos da entrevista com Justi serão citados ao longo da tese, mas sua reprodução na íntegra nos dá uma idéia bastante viva de como era o estudo naquela instituição. Reunidas nos Anexos, as apostilas – utilizadas na elaboração do terceiro capítulo – podem constituir um valioso material de consulta para músicos e professores.

Capítulo I

"pois, não há arte sem ideologia."

(Koellreutter, *Manifesto Música Viva*, 1946)

1 – Mahle: Biografia Comentada

1.1) 1929/1951 – O Dr. Ernst Mahle

Ernst Hans Mahle nasceu a 3 de janeiro de 1929 em Stuttgart, Alemanha. Teve uma iniciação musical tradicional[7], aprendendo flauta doce e solfejo na escola primária e violino no ginásio. Em sua família não havia músicos, a engenharia era a marca registrada dos Mahle: seu avô, Theodor, e seu pai, Dr. Ernst Mahle, eram os responsáveis por essa tradição.

A figura paterna aparece freqüentemente no discurso de Mahle e revela-se uma importante referência, tanto do ponto de vista profissional como humano. Foi com seu pai que Mahle aprendeu a usar as ferramentas e máquinas que alguns anos mais tarde o livrariam do serviço militar, assim como foi em sua biblioteca que conheceu os livros de Rudolf Steiner.

O Dr. Mahle foi um importante inventor e industrial na Alemanha até mudar-se com a família para o Brasil, onde, juntamente com outros industriais, fundou a *Metal Leve S.A.*, uma das maiores indústrias de autopeças do país. Na época em que ainda cursava a faculdade de engenharia, pouco depois da 1ª Guerra Mundial, o Dr. Mahle costumava assistir, sempre que possível, a palestras sobre religião e filosofia. Numa dessas ocasiões conheceu pessoalmente Rudolf Steiner, de quem, posteriormente, tornou-se colaborador, ajudando financeiramente a causa antroposófica. O interesse pela Antroposofia passou de pai para filho quando, aos dezesseis anos de idade, Ernst Mahle

[7] Desde os tempos da Reforma luterana o ensino de música é uma prática fundamental nas escolas alemãs.

leu sua primeira obra antroposófica: *Como Adqüirir Conhecimento do Mundo Superior*, obra não filosófica, mas esotérica[8]. Assim que o Dr. Mahle percebeu o interesse do filho pela Antroposofia, passou a conversar com ele sobre o assunto e a orientá-lo em suas leituras. Nessa mesma época Mahle começou a estudar piano por conta própria.

Desde 1942, com o advento da 2ª Guerra Mundial, os Mahle viviam no interior da Áustria, na pequena cidade alpina de Bludenz. Empregado numa metalúrgica local, Ernst Mahle conseguiu dispensa do serviço militar. Terminada a guerra, o exército francês de ocupação promoveu na cidade uma série de concertos de alto nível, com alunos do Conservatório de Paris. Mahle ficou tão impressionado com a música que ouviu que decidiu tornar-se virtuose, passando a estudar, sem qualquer tipo de orientação, as *Sonatas* de Beethoven e os *Estudos* de Chopin. O resultado do esforço excessivo foi uma tendinite grave, e o médico que o examinou tirou-lhe toda esperança de recuperação. Ao invés de desencorajar-se, Mahle descobriu que havia outras possibilidades de realização através da música, primeiramente na área da composição e, posteriormente, na do ensino musical.

Não foi apenas o encantamento com a música que levou Mahle a optar por essa carreira, mas também o desejo de trabalhar em prol da paz e da harmonia entre os povos. A guerra havia deixado profundas marcas em seu espírito[9] e, a partir dos conceitos da Antroposofia, ele aprendeu que "o trabalho na matéria deve ser acompanhado por um trabalho na alma"[10]. Graças a essa doutrina Mahle pôde compreender a importância das

---

[8] As obras de Steiner podem ser divididas entre esotéricas e filosóficas. Steiner teve, inicialmente, uma sólida formação filosófica, tendo inclusive concluído o doutorado em filosofia; mais tarde, em Berlim, conheceu a sociedade teosófica e aprofundou-se no estudo de assuntos esotéricos.

[9] "A guerra instilou em Mahle o desejo de exercer uma atividade capaz de proporcionar uma existência mais feliz para a humanidade; a partir desse momento, ele abandonou a idéia de tornar-se engenheiro e passou a pensar mais seriamente na música." (Feres-Lloyd, Sônia, 2000, p.1)

[10] Entrevista, junho de 2002.

artes no desenvolvimento espiritual do homem, uma vez que a Antroposofia relaciona a experiência estética com a educação da sensibilidade e dos sentimentos. Mahle define como sendo três os "domínios do espírito": a ciência, que age sobre a inteligência; a arte, que age sobre a emoção; a religião, que determina as ações. "O desenvolvimento deve ser equilibrado nessas três áreas e a música tem como principal função desenvolver o aspecto emocional."[11] Num mundo cada vez mais voltado para uma orientação materialista, Mahle considera fundamental o cultivo das artes e de tudo o mais que possa conduzir as pessoas a um maior contato com a dimensão espiritual do ser. "Na alma esconde-se uma idéia divina"[12], diz Mahle, apontando a origem, a essência de tudo que se manifesta. O papel da música na formação do homem, segundo a perspectiva humanista de Mahle, é conectar o interior e o exterior, é unir forma e matéria segundo as leis da harmonia universal.

O Dr. Mahle, tão logo reconheceu o talento e a seriedade do filho, deu todo o apoio necessário. Ainda em Bludenz, Mahle teve as primeiras aulas de harmonia, ao mesmo tempo em que experimentava outros instrumentos que pudessem substituir o piano. Em Salzburgo freqüentou cursos de música, numa época em que já começava a compor num estilo "schumanniano" – havia uma pianista, amiga da família, que tocava muitas obras de Schumann e que o iniciou neste autor. Mahle gostava de improvisar e, quando conheceu Bach através das *Invenções a 2 e 3 vozes*, percebeu que era por este

[11] Entrevista, junho de 2002. É importante salientar que a inspiração de Mahle, assim como a de Steiner, procede basicamente de Goethe (1749-1832), artista exemplar que, segundo Mahle, "não passava mais de uma hora trabalhando sobre um mesmo assunto, passando da literatura à mineralogia, da botânica à música, atuando, dessa forma, sobre diferentes partes do corpo e distribuindo o esforço físico e mental." (Entrevista, junho de 2002)
[12] Entrevista, junho de 2002.

autor que devia ter começado, e não pelos estudos de Chopin. Nessa época, compôs, a título de estudo, cerca de 15 invenções a 2 vozes que, infelizmente, se perderam.

Naturalizados austríacos, os Mahle só retornariam à Alemanha em 1949. De volta a Stuttgart, Mahle conheceu as obras de Hindemith e Bartók, assim como as dos compositores da escola de Viena e de outros que representavam a vanguarda musical da época, como Pierre Boulez. Em 1950 Mahle entrou para a classe do professor tradicionalista Johann Nepomuk David (1875-1977). Ele conta com orgulho essa passagem: no exame de admissão para a *Stäatliche Hochschule für Musik*[13], em Stuttgart, Mahle foi reprovado na prova de leitura a 1ª vista; deram-lhe uma segunda chance e, dessa vez, após improvisar sobre um tema de *A Flauta Mágica* de Mozart, foi admitido na classe do famoso regente e compositor. Esse episódio revela como, desde o princípio, a imaginação ou "fantasia" (em alemão *Phantasie*) já desempenhava uma função essencial na atividade musical de Mahle[14].

Do ponto de vista da Antroposofia, a fantasia não é uma faculdade meramente criadora de imagens irreais; ela se consagra, ao lado do entendimento, como verdadeira faculdade de conhecimento, na medida em que é responsável pela formação das representações que ligam os conceitos às intuições sensíveis: "O homem forma as representações concretas, derivadas do conjunto de suas idéias, por meio da fantasia."[15] A imaginação ou fantasia ocupa ainda uma posição fundamental no que diz respeito ao problema da moral:

---

[13] Mahle conta que o prédio do Instituto estava parcialmente destruído, sobrando uma sala com um piano no 2º ou 3º andar. Esse quadro retrata bem a Alemanha pós-guerra.

[14] A estrutura kantiana das faculdades do espírito é a seguinte: entendimento ou faculdade teórica; razão ou faculdade prática; imaginação (*Phantasie*) ou faculdade estética. A imaginação é uma faculdade intermediária, simultaneamente sensível e inteligível, responsável pela mediação das outras faculdades.

[15] Steiner, *A Filosofia da Liberdade*, p.166

> "O que o espírito livre necessita para realizar suas idéias, para guiar-se a si mesmo, é, por conseguinte, a *fantasia moral*. Esta é a fonte de onde emanam os atos do espírito livre. São moralmente produtivos, por essa razão, apenas os homens providos de fantasia; os que excogitam regras morais sem poder condensá-las em representações concretas, são moralmente improdutivos. Parecem-se àqueles críticos capazes de explicar com muita competência como deveria ser uma obra de arte, mas que são absolutamente incapazes de qualquer realização nesse mesmo sentido."[16]

Devido ao seu caráter simultaneamente sensível e ideal, a imaginação fornece a chave para a compreensão do argumento de Steiner, professado por Mahle, de que "a liberdade pressupõe o conhecimento do mundo"[17], pois é por meio de sua atividade simbólica que o "abismo" entre os fenômenos (natureza) e as idéias (liberdade) é transposto. A fim de compreendermos certos aspectos fundamentais da filosofia de Steiner, faremos, no segundo capítulo, uma análise mais detalhada do papel da imaginação[18].

1.2) 1950 – J. N. David

Mahle considera o estudo de harmonia e contraponto realizado sob a orientação de J. N. David um dos fatores determinantes do seu perfil composicional[19]. David era natural de Eferding (Áustria) e foi aluno de Joseph Marx na *Musikakademie und Universität*, em Viena, de 1921 a 1923. Lá ele também sofreu a influência de Arnold

[16] Steiner, *A Filosofia da Liberdade*, p.167
[17] Entrevista, junho de 2002.
[18] Nossos referenciais para essa análise serão, além da *Filosofia da Liberdade* de Steiner, a *Crítica do Juízo* de Kant e o pensamento morfológico de Goethe.
[19] Arzolla, 1996, p.27

Schoenberg e da sua escola. O musicólogo Josef Häuslen compara David a Paul Hindemith (1895-1963) "no uso de formas antigas, canções folclóricas germânicas da Idade Média e do Renascimento, harmonia tonal expandida e nos fundamentos polifônicos de sua arte."[20]

Mahle conta que, para ensinar contraponto, seu professor não seguia nenhum método específico, mas "ia direto às fontes musicais, à música renascentista e barroca."[21] Foi assim que ele conheceu as obras dos grandes mestres da polifonia, Palestrina e Bach. Mahle conta ainda que o estudo das obras de Palestrina era especialmente trabalhoso, pois era feito sobre as partes originais, escritas nas claves específicas de cada voz. É importante notar que a idéia de "ir às fontes musicais" equivale a considerar a obra-prima insubstituível em sua exemplaridade[22]. Mahle não acredita no valor absoluto de regras e teorias, principalmente quando estas são aceitas e repetidas sem qualquer esforço crítico: "o contraponto não se ensina, é o aluno que deve trabalhar por si mesmo. Muitas vezes, tratados como o de Dubois, que se estendem em vastas discussões estilísticas, transformam o aluno num mero imitador dos velhos estilos."[23]

O estudo com David duraria apenas um ano, pois, em 1951, o Dr. Mahle seguia a sugestão de amigos judeus radicados no Brasil, e mudava-se com a família para São

[20] Feres-Lloyd, 2000, p.6. É digna de nota essa comparação, principalmente se levarmos em conta a importância que Paul Hindemith virá a ter na formação musical de Mahle.

[21] Entrevista, dezembro de 2002.

[22] Conforme a definição de Goethe, na obra-prima nada é arbitrário, tudo é necessário como na própria natureza: "Essas grandes obras de arte [da antigüidade] são ao mesmo tempo as maiores obras da natureza, criadas por seres humanos segundo leis verdadeiras e naturais. Todo o arbitrário, o ilusório, vem abaixo: aí está a necessidade, aí está Deus!" (Goethe apud Webern, *O Caminho para a Música Nova*, Brasília: Musimed, s.d., p.25). Voltaremos a esse assunto no segundo capítulo, ao tratarmos da exemplaridade do gênio e ao abordarmos a questão da inspiração helênica do classicismo alemão.

[23] Entrevista, dezembro de 2002.

Paulo[24]. Em 1952, Mahle matriculou-se no Conservatório Dramático e Musical, na classe de composição e regência do professor João Sepe. Seu pai insistia para que ele cursasse uma escola de música, caso seu interesse em seguir essa carreira fosse realmente sério. Mas não seria propriamente o estudo no conservatório que levaria Mahle a optar definitivamente pela música. Nesse mesmo ano, ele entrava para a recém fundada Escola de Música Pró-Arte. O diretor da instituição, Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), viria a ser o professor mais influente em sua formação musical.

1.3) 1952/1960 – H.J. Koellreutter

Não podemos mencionar o nome de Koellreutter sem dedicar algumas páginas a este que é um dos principais personagens da nossa história musical recente. A influência que ele exerceu, não sobre uma, mas sobre várias gerações de compositores eruditos no Brasil, só pode ser explicada se compreendermos um pouco de sua personalidade e de suas idéias, tanto estéticas como políticas.

Koellreutter pensa a música a partir de um ponto de vista histórico, conseqüência de uma formação hegeliana e marxista, e procura ter sempre em mente a perspectiva do todo, da unidade que abarca e harmoniza as diferenças. Em sua correspondência com o professor Tanaka (Japão), por exemplo, datada de 1974 e 1975, Koellreutter já discutia o problema da integração Oriente-Ocidente, antecipando o atual debate sobre a globalização: "Na sociedade planetária trata-se, antes de mais nada, de valorizar as características culturais que nos diferenciam e, ao mesmo tempo, redescobrir o homem

[24] Em entrevista para Luciana Montenegro Carnevale (1990), Mahle declara que seu pai veio com a família para o Brasil "em busca de um país onde a paz fosse um fator primordial."

como parte integrante de um todo."[25] Apesar das diferenças existentes entre o idealismo socialista de Koellreutter e o pensamento antroposófico de Mahle, este último também reconhece, na influência recíproca do *materialismo* ocidental e do *espiritualismo* oriental, a condição necessária para o equilíbrio da humanidade: "se existisse apenas um deles, o homem acabaria."[26] A idéia de uma totalidade harmônica, a ser alcançada mediante a reunião dos opostos, é, em suas mais variadas manifestações, uma característica fundamental do pensamento romântico alemão, uma marca cultural que aproxima Mahle e Koellreutter. Eles compartilham este mesmo ideal e o perseguem, cada qual a seu modo. Conhecer um pouco da história de Koellreutter é fundamental para que possamos compreender o ambiente no qual Mahle se formou.

Natural de Freiburg, Alemanha, Koellreutter foi para Berlim aos dezenove anos, a fim de estudar flauta, composição e direção de coro na *Stäatliche Akademische Hochschule für Musik.* Foi aluno de Gustav Scheck (flauta), C. A. Martiessen (piano), Georg Schuenemann e Max Seiffert (musicologia), Kurt Thomas (composição e regência coral)[27]. Paralelamente, freqüentou cursos e conferências sobre composição moderna ministrados por Paul Hindemith na *Volkshochschule*, também em Berlim. Aproximadamente dois anos após sua chegada na capital alemã, Koellreutter foi expulso da Academia, acusado de envolvimento em atividades antifascistas. Seu espírito empreendedor já se manifestara em 1935, quando fundou o *Círculo de Música Nova* em Berlim, junto com vários outros músicos, e no ano seguinte, ao participar da fundação do *Cercle de Musique Contemporaine* em Genebra, ao lado de Franck Martin. Nos anos de

---

[25] Koellreutter, *À Procura de um Mundo sem 'Vis-à-vis' (reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental)*, Tokio: Meisei University Ed., 1983, p.18
[26] Entrevista, agosto de 2003.
[27] Kater, 2001, p.41

1936 e 1937, Koellreutter participaria ainda de cursos extra-curriculares dirigidos pelo famoso regente Hermann Scherchen (1891-1966). Segundo Carlos Kater, Scherchen foi "o mestre que exerceu sobre a formação pessoal do jovem Koellreutter uma influência profunda e decisiva. Nesse sentido comentar algumas das características de seu trabalho é já antecipar realizações desenvolvidas pouco mais tarde por seu discípulo no Brasil."[28]

Scherchen, além de regente, foi também teórico, pedagogo, conferencista, escritor, editor e pioneiro da rádio. Foi ele quem cunhou a expressão "Música Viva", mais tarde utilizada por Koellreutter. Seu trabalho é lembrado pela dedicação à divulgação e melhor compreensão da "música nova – de todas as épocas"[29]. Kater acrescenta ainda que "entre os seus objetivos maiores estão sem dúvida o de trazer à tona a produção musical, sobretudo, de sua época e o de propagar a música de maneira pedagógica."[30] Koellreutter traria as marcas dessa experiência para o Brasil, país no qual passaria a viver definitivamente.

Após participar como flautista num concerto ao lado de Darius Milhaud[31], Koellreutter partiu rumo ao Brasil, aportando no Rio de Janeiro em fins de 1937. Aqui chegando, encontrou um panorama musical conservador: de um lado, o grande público que idolatrava o virtuose romântico e o repertório do século XIX; de outro, a estética nacionalista e a figura imponente de Villa-Lobos representando a música culta nacional.

A preocupação com a fundação de uma arte genuinamente brasileira já se impunha desde o final do século XIX, mas ganhou força após a *Semana de Arte Moderna*

---

[28] Ibid, pp.44 e 45
[29] Ibid, p.45. Koellreutter apropriou-se deste conceito, que reaparece em diversos momentos na sua obra.
[30] Ibid, p.47
[31] Compositor francês que viveu por quase dois anos no Rio de Janeiro (1917-18) e cuja obra foi profundamente marcada pelo contato com o "folclore urbano" carioca. Não saberíamos dizer em que medida o contato com Milhaud determinou a vinda de Koellreutter para o Brasil, mas é possível que exista alguma influência.

de 1922, idealizada pelo polivalente Mário de Andrade (1893-1945). Crítico do "sentimentalismo romântico", Mário propunha uma estética neoclássica baseada na fórmula "lirismo + arte = poesia". Esta fórmula, que se encontra no *Prefácio Interessantíssimo* de 1922, seria transformada mais tarde em "expressão instintiva do povo + trabalho consciente dos artistas = arte moderna nacional"[32]. A expressão popular, quando realmente autêntica, serviria como fonte de inspiração e pesquisa para os artistas criarem uma arte universal com sabor nacional. Semelhante ao trabalho realizado por Bartók na Europa, Mário de Andrade coletou uma grande quantidade de material folclórico musical, com o objetivo de "proporcionar a poetas e músicos documentação popular mais farta onde se inspirem."[33] Nesse contexto, Villa-Lobos, embora não estivesse diretamente ligado aos modernistas, era para eles a própria encarnação do ideal nacionalista, o gênio que bebia diretamente das fontes populares nacionais e criava uma arte pessoal e original.

A vinda de Koellreutter para o Brasil representou um enriquecimento artístico para o país, na medida em que o ideal nacionalista deixou de ser a única opção de renovação estética. Apresentado ao meio artístico brasileiro pelo crítico musical Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Koellreutter logo se tornaria conhecido através dos concertos que realizava e pela fundação do *Grupo Música Viva* (1938). Na década de 1940, a música brasileira passaria por uma verdadeira revolução, a partir da introdução por Koellreutter de novas técnicas musicais de vanguarda (dodecafonismo, serialismo), bem como pela repercussão de suas idéias estético-filosóficas e pedagógicas. Além das reuniões, as atividades promovidas pelo *Música Viva* consistiam, basicamente, em

---

[32] Andrade, Mário de, *A Escrava que não é Isaura*, 1925 in Travassos, Elisabeth, *Os Mandarins Milagrosos*, Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997, p.158
[33] Andrade, 1989, p.xviii (Dicionário Musical Brasileiro)

concertos, audições, palestras, uma publicação (boletins *Música Viva*, 16 números de 1940 a 1948) e programas radiofônicos (aproximadamente 90 programas, de 1946 a 1950). Dos participantes do *Música Viva*, muitos eram alunos particulares de Koellreutter, a exemplo de Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger, Eunice Katunda, Roberto Schnorrenberg, para citar apenas alguns dos mais representativos.

Em 1944 o *Música Viva* publica seu primeiro manifesto. Nele, a obra musical é definida como "a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida"[34]. A proposta fundamental do grupo era divulgar, usando todos os meios disponíveis, "a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano", a fim de mostrar ao grande público que "em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência."[35] Em outras palavras, o movimento liderado por Koellreutter visava não só à difusão das obras existentes, mas, por meio de sua divulgação, preparava o terreno para a criação de obras contemporâneas pela nova geração de compositores brasileiros.

A noção de contemporaneidade difundida entre os membros do *Música Viva* estava relacionada à linguagem atonal. Santoro e Guerra-Peixe, então alunos de Koellreutter, começavam a se impor no meio musical com obras atonais dodecafônicas, representando uma alternativa à escola neoclássica e nacionalista de Villa-Lobos. A defesa do atonalismo como a verdadeira expressão da modernidade apoiava-se, de um

---

[34] Kater, 2001, p.54. A exaltação de Koellreutter perante a música revela o quanto ele considerava importante sua missão como músico e professor. Para ele, e podemos dizer o mesmo de Mahle, a música é uma legítima forma de conhecimento e também um instrumento de transformação do mundo. É importante ressaltar que na tradição filosófica alemã a música é mais do que entretenimento, é *visão de mundo* (*Weltanschauung*). Segundo Schopenhauer, um dos filósofos que mais escreveu sobre música, a música era uma arte separada das outras, "uma arte tão elevada e tão admirável, tão própria para comover os nossos sentimentos mais íntimos, tão profunda e inteiramente compreendida, semelhante a uma língua universal que não é inferior em clareza à própria intuição!" (Schopenhauer, *O Mundo Como Vontade e Representação*, Rio de Janeiro: Contraponto, 2001, livro terceiro, §52, p.269).

[35] Kater, op.cit, 2001, p.54

lado, num argumento de cunho “científico”: a evolução natural do tonalismo levaria à assimilação dos parciais mais afastados da série harmônica, marcando a passagem dos modos heptatônicos à escala de doze semitons[36]; e de outro, numa justificativa ideológica, pois, como atesta Carlos Kater, “o orientador do *Música Viva* se mostra amplamente convencido da identidade latente de princípios entre marxismo e atonalismo.”[37]

Dois anos depois do primeiro manifesto, o *Música Viva* publicaria um outro, mais longo e incisivo, o famoso *Manifesto 1946*, detalhando seus objetivos e propostas numa linguagem panfletária que provocou “fortes e controversas reações na comunidade musical”[38]. No entanto, um texto preparatório de 1945 é o que melhor exprime a crença de Koellreutter no papel da música na nova era que se inicia, a era do “primado do social”. Para ele, “a música deveria deixar de ser a expressão pessoal de um indivíduo de uma classe social particular, a fim de poder representar a humanidade mais amplamente.”[39] Até onde se sabe, o *Manifesto 1945* não foi publicado na época[40]. O argumento tem como ponto de partida uma interpretação marxista da história contemporânea:

---

[36] Encontramos argumento semelhante no discurso de Webern, sobre a “Música Nova”: “Como já disse, uma nota é um complexo formado por um som fundamental e seus harmônicos. Houve então um processo gradual, no qual a música explorou, um após o outro, cada nível desse material composto.” E, referindo-se à música dodecafônica: “(…) estamos diante de uma apropriação cada vez mais completa do que é dado pela natureza!”. Ele, que foi um grande entusiasta da obra e do pensamento morfológico de Goethe, parafraseia a *Doutrina das Cores* ao definir a natureza do som: “O som é a expressão das leis da natureza em sua relação com o sentido da audição.” (Webern, s.d., p.34) Em Mahle, conforme teremos a oportunidade de conferir no terceiro capítulo, observa-se também o mesmo raciocínio: nas suas apostilas teóricas ele procura reproduzir um percurso evolutivo, que inicia na série harmônica, passa pelos modos eclesiásticos e culmina na série de doze sons. (Entrevista, junho de 2002)

[37] Kater, 2001, p.90. É interessante notar que uma sociedade sem classes e uma música onde todas as notas tem igual valor e a hierarquia tonal é abolida são utopias bastante afins.

[38] Ibid, p.69

[39] ibid, p.62

[40] O documento foi localizado no acervo pessoal de Gení Marcondes em 1989. Foi publicado pela primeira vez em 2001 por Carlos Kater.

> "Mais um período de transformação registra a História. Atravessamos o momento em que se processa um dos maiores movimentos da Humanidade.
>
> Essa transformação, que é tanto social como espiritual, tem por meta a liberdade de expressão e de pensamento, o advento de uma época em que, pela primeira vez na História, todos os homens poderão viver humanamente.
>
> Surgirá um mundo do primado do social que substituirá o do primado do individual, e, de Estados que representarão a vontade do povo, emergirá uma arte que será mais do que nunca, a concretização das idéias e do pensamento da comunidade."[41]

Neste longo documento de 7 páginas, Koellreutter desfia, item após item, todos os pontos do seu *credo* musical. Em primeiro lugar, ele se ocupa em definir o perfil do artista, que deverá deixar de lado a "mentalidade individualista do músico romântico"[42] a fim de servir à comunidade, uma vez que "a arte é a sublimação dos sentimentos da coletividade." Expressando em sua arte o sentimento do povo, o artista passa a assumir um papel fundamental na ordem social, pois é ele quem provê "as bases sobre as quais se processa a evolução da humanidade."[43]

---

[41] Ibid, p.246. Todas as citações a seguir foram extraídas deste mesmo documento.

[42] Em um outro texto, Koellreutter explica melhor seu ponto de vista: "Estou convencido de que a música ocidental perdeu certos valores humanos no decorrer de sua evolução histórica em direção a um individualismo voltado para o ego e um racionalismo que se acentua progressivamente." (Koellreutter, op.Cit, 1983, p.18) Mahle também considera o *egoísmo* o maior impedimento para a evolução do homem e procura, através da música de conjunto, combater o culto ao virtuose solista e a "pianolatria". Voltaremos a esse assunto neste mesmo capítulo, ao falarmos da Escola de Música de Piracicaba.

[43] Encontramos aqui o conceito de evolução, tão caro para Mahle. A responsabilidade atribuída ao artista está vinculada ao sentido moral do qual a arte está revestida (o belo como símbolo do bem moral: Kant, *Crítica do Juízo*, §59). Segundo Mahle, Goethe teria dito que "o artista é o único homem verdadeiro." (Entrevista, junho de 2002)

A arte, por sua vez, deixará de ser apenas a expressão do "belo" para tornar-se "sinônimo de útil"[44]. Para tanto, o artista "abandonará como ideal a preocupação exclusiva de beleza (...). Colocará como princípio da sua estética o PRINCÍPIO DA UTILIDADE."[45] Também o intérprete terá uma nova função: a partir do momento em que a arte estiver livre do "virtuosismo exagerado, sinal de decadência artística", é o músico quem passará a servir à obra.

A essa nova obra de arte deverá ainda corresponder um novo estilo, "anti-formalista, claro e vigoroso"[46]. O formalismo está portanto, identificado à arte decadente da burguesia. Koellreutter reivindica um conteúdo para a arte, pois, como ele diz no *Manifesto 1946*, "a forma da obra de arte autêntica corresponde ao conteúdo nela representado"[47], conteúdo esse que não pode ser outro senão o próprio "sentimento do povo"[48]. As novas formas musicais deverão, portanto, corresponder às exigências da coletividade e Koellreutter defende a adoção do "oratório, com a participação ativa da massa, do público espectador, a renovação do teatro musical pela tragédia coral, e o bailado de conteúdo social". Num *crescendo*, Koellreuter chega a preconizar a "liberdade da forma musical, trazendo em conseqüência a anarquia formal". De acordo com suas idéias políticas, "a anarquia é a organização na sua forma mais perfeita".

---

[44] Argumento semelhante encontramos em Hindemith, quando ele defende o princípio da *Gebrauchsmusik* ou "música funcional". Em 1928, numa leitura em Berlim, ele disse que "a tênue conexão existente hoje entre produtores e consumidores de música deve ser lamentada. O compositor de hoje deve escrever apenas se souber qual o propósito. Os dias da arte pela arte se foram, talvez, para sempre." (*Paul Hindemith*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, v.8, 1980)

[45] em maiúsculas no original

[46] O formalismo, importante corrente estética cujo marco inaugural é a obra *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick, define o "belo musical" como uma finalidade em si mesma, independente de todo conteúdo exterior, consistindo unicamente nos sons e no modo como eles são combinados. Segundo Hanslick, "o conteúdo da música são formas sonoras em movimento" (Hanslick, 1992, p.62). Para Koellreutter a estética nacionalista na música brasileira está relacionada ao formalismo em música.

[47] Kater, 2001, p.64

[48] Continuamos citando trechos do *Manifesto 1945.*

Quanto à técnica composicional a ser empregada, Koellreutter tem uma opção definida, "uma polifonia num sentido absoluto, baseada na compensação entre grandes tensões harmônicas e melódicas que garantam o equilíbrio da construção musical"[49]. Esse estilo deverá, ainda do ponto de vista técnico, ser "elementar e primitivista, porque somos 'necessariamente' primitivos, filhos de uma nacionalidade que se afirma e de um tempo que está principiando"[50]

Outro aspecto importante do projeto estético-musical do *Música Viva* é a sua subordinação a um projeto educacional mais amplo: "Colocamos acima de tudo a educação, considerando-a a base para qualquer evolução no terreno artístico e para a formação de um nível alto coletivo." Koellreutter sentia que a educação era o primeiro passo para a criação de uma nova mentalidade que não mais reproduzisse o modelo individualista e decadente da elite burguesa: em lugar de uma educação que valoriza a "mística do 'ego'", uma educação baseada nas "formas coletivas de ensino: canto orfeônico e conjunto instrumental".

As inovações tecnológicas também entram na lista de suportes para a execução do projeto, pois "a verdadeira finalidade dos meios técnicos de divulgação é a instrução." A ampla difusão da música de qualidade e a capacitação cultural do povo através da educação, reflete ainda a preocupação de Koellreutter com a democratização dos bens culturais e a superação das tendências separatistas entre os povos. Além de afirmar que "o grande fim socializador da música nova é a universalização", ele ataca mais uma vez o

---

[49] Além da evidente relação com a estética schoenberguiana, as diretrizes apresentadas por Koellreutter remetem à proposta estética de Hindemith, que pode ser bem avaliada a partir, não só da análise de suas obras, mas também do seu tratado "The Craft of Musical Composition". Lá encontramos também a defesa de uma linguagem contrapontística atonal, baseada no equilíbrio das tensões intervalares.

[50] Kater associa, com justiça, essa última citação à influência flagrante das idéias de Mário de Andrade, em especial àquelas apresentadas no "Ensaio Sobre a Música Brasileira", de 1928. O primitivismo também está ligado às idéias de Rousseau, na França, e de Herder, na Alemanha.

nacionalismo musical, “um dos grandes perigos, dos quais surgem as guerras e as lutas entre os homens.”

O *Manifesto 1945* conclui com uma citação não identificada cujo conteúdo é eminentemente idealista: “’A finalidade do mundo é o desenvolvimento do espírito, e a primeira condição para o seu desenvolvimento é a liberdade.’”[51]

Ainda em 1946, comprovando a primazia da educação no projeto de Koellreutter, o *Música Viva* participa da “seção musical” da *Universidade do Povo*, postulando como princípios básicos o privilégio da criacão musical (“a matéria principal do ensino de música é a composição”[52]), a importância da função social do criador contemporâneo, a questão do coletivo, a renovação e a contemporaneidade.

Estas foram basicamente as diretrizes políticas, estéticas e filosóficas que guiaram o movimento ao longo da década de 1940. Ao final desse período, porém, a unidade interna do grupo estava comprometida, mais especificamente a partir do momento em que Santoro passou a adotar uma posição “progressista”, após participar do *II Congresso de Críticos e Compositores* em Praga (1948). Ser “progressista”, significava seguir as ditetrizes do *Congresso*, organizado pelo *Sindicato dos Compositores Tchecos*. Um Apelo foi publicado, contendo um resumo de tudo o que foi discutido naquele encontro. Seu conteúdo, em linhas gerais, consistia em uma crítica da atual música erudita, considerada formalista; em uma severa crítica da música dita popular (urbana), vulgar,

---

[51] Ibid, p.253. Segundo Kater, a base filosófica de Koellreutter é a Fenomenologia e, portanto, podemos supor que a citação seja de Hegel. É importante ressaltar a relação entre “liberdade” e “desenvolvimento do espírito”, e a definição desse processo como “finalidade do mundo”. Mahle se expressa de modo análogo ao dizer que “segundo Steiner, o planeta existe para que se desenvolva a liberdade e o amor.” (Entrevista, agosto de 2003).

[52] Ibid, p57

corrompida e standardizada[53], "como o prova sobretudo a música popular americana"[54]; no elogio da "cultura nacional" (o folclore musical popular) e de sua adoção como paradigma estético; na importância dos gêneros vocais (óperas, oratórios, cantatas, coros, canções, etc.) e do esforço conjunto de críticos, compositores e musicólogos para combater o "analfabetismo musical e educar musicalmente as massas."[55]

Apesar dos muitos pontos em comum com o *Manifesto 1945*, havia entre os dois projetos uma diferença crucial: os progressistas consideravam a música atonal e dodecafônica "individualista, complexa e artificial". Para eles, nesse tipo de música "o desenvolvimento lógico do pensamento musical é substituído pelo emprego de melodias sem contorno definido e pela imitação das antigas formas do contraponto, artifícios que não podem esconder a pobreza do conteúdo idelológico."[56] No resumo que Santoro apresentou, por carta, aos seus colegas do *Música Viva*, a música atonal passa a ser considerada uma tendência da última fase da burguesia, que, decadente, exprime seu abatimento no "conteúdo mórbido e pessimista da maioria das obras atonais"[57]. Em lugar do pessimismo, as obras de arte deveriam ter um "conteúdo positivo", que refletisse "também o aspecto característico do povo, baseando-se na canção e ritmo popular."[58]

Koellreutter, embora concordasse com muitas das diretrizes progressistas, considerava o retorno à estética nacionalista um retrocesso. Para ele, "o problema social da música pode e deve ser resolvido sem o 'passo atraz'."[59]. A arte, assim como a vida,

---

[53] Sobre esse assunto, conferir Adorno, Theodor, "Sobre Música Popular" in *Theodor Adorno*, São Paulo: Ática, 1986
[54] Kater, op. Cit., p.86. Santoro irá chamar a política americana de "novo inimigo da humanidade: o fascismo disfarçado, o imperialismo americano".
[55] Ibid, p.88
[56] Ibid, p.86
[57] Ibid, p.270
[58] Ibidem
[59] Ibid, p.278

deveria caminhar para frente e caberia aos “talentos” e aos “gênios” encontrar a solução para livrar a música contemporânea de seu hermetismo, através do “descongestionamento dos processos composicionais” e de uma organização formal mais simples e direta.

Santoro distancia-se de Koellreutter e rompe com o grupo, seguido por Guerra-Peixe. O ponto alto da crise é a “Carta Aberta” (novembro de 1950) de Camargo Guarnieri – ex-amigo de Koellreutter e agora seu crítico mais ferrenho – e a resposta de Koellreutter (janeiro de 1951), divulgada através de vários jornais. A conseqüência de toda essa turbulência não é outra senão a própria dissolução do *Música Viva* e o fortalecimento dos nacionalistas. A década seguinte seria ainda dominada pela figura soberana de Villa-Lobos.

Cada vez mais isolado, Koellreutter se dedica intensamente ao aspecto educacional de seu projeto musical. No fundo, a educação sempre foi o objetivo maior do seu trabalho. Em 3 de janeiro de 1950, Koellreutter inaugura uma nova fase na sua carreira com a primeira edição dos *Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte de Teresópolis*, que dariam origem à Pró-Arte do Brasil. No ano seguinte, chegava da Alemanha um novo aluno que, em pouco tempo, ocuparia o posto de assistente de Koellreutter, ensinando contraponto e harmonia. Esse aluno era Ernst Mahle.

1.4) 1952 – Mahle e a Pró-Arte

O trabalho de Koellreutter na Pró-Arte não foi menos revolucionário do que sua ação frente ao *Música Viva*. Kater descreve os *Cursos de Férias* como um “espaço único, possibilitando simultaneamente a intensificação da prática e apresentação musical, de

reflexão e debate de idéias, do encontro e formação com professores de várias regiões do país e estrangeiros"[60].

Com uma proposta diametralmente oposta à dos cursos regulares tradicionais, os *Cursos de Férias* trouxeram mudanças significativas para o cenário musical brasileiro. Seu sucesso não somente se reflete nas sucessivas edições, ao longo de toda a década de 1950, como também na criação da *Escola Livre de Música de São Paulo Pró-Arte* (posteriormente *Pró Arte Seminários de Música*) e nas suas "filiais" espalhadas por todo o país, por obra do próprio Koellreutter ou de seus alunos, principalmente a partir da década de 1960.

A originalidade da proposta educacional de Koellreutter decorria de uma concepção de ensino cujo objetivo não se restringia à formação de músicos. Em um depoimento sobre seu trabalho como educador, ele definiu a educação musical "como meio que tem a função de desenvolver a personalidade do jovem como um todo"[61]. Essa concepção permanece viva no trabalho realizado por Mahle em Piracicaba, uma vez que, segundo ele, o principal objetivo da *Escola de Música de Piracicaba* é "contribuir para um desenvolvimento mais completo da personalidade do aluno."[62]

Esse ideal de formação professado por Mahle e Koellreutter encontra respaldo na *Bildung* goethiana, conceito que iremos abordar no segundo capítulo. Friedrich Schiller, autor freqüentemente citado por Mahle, diz que a educação estética "tem por fim desenvolver em máxima harmonia o todo de nossas faculdades sensíveis e espirituais."[63] Esse máximo de harmonia das nossas faculdades é a condição necessária para o sujeito

---

[60] Ibid, p.164
[61] Brito, 2001, p.41
[62] Entrevista concedida a Celisa Amaral Frias, em 1998.
[63] Schiller, *A Educação Estética do Homem*, carta XX, p.107, nota

alcançar a *liberdade*, pois o homem é livre quando desenvolve de forma equilibrada suas faculdades: "O impulso sensível desperta com a experiência da vida (pelo começar do indivíduo) e o racional com a experiência da lei (pelo começar da personalidade), e somente agora, após os dois terem-se tornado existentes, está erigida a sua humanidade. (...) Pois tão logo os dois impulsos fundamentais e opostos ajam nele, perdem ambos o seu constrangimento, a oposição de suas necessidades dá origem à *liberdade*."[64] Portanto, o fim último da educação musical, tanto na concepção de Koellreutter como na de Mahle, é a formação de *homens livres*.

Outro aspecto que chamava a atenção na Pró-Arte era o "vivo intercâmbio de idéias"[65] entre todos os envolvidos, professores e alunos. Cidinha, esposa de Mahle, na época também aluna da Pró-Arte, conta como era:

> "O ambiente da Pró-Arte era maravilhoso: excelentes professores, ótimos alunos. Naquele ano 1952, os discípulos mais adiantados lecionavam e tinham aulas com Koellreutter. (...)
> Durante os 'intervalos' os estudantes se reuniam, juntamente com Koellreutter, para conversar e trocar idéias."[66]

Como se pode notar, não havia uma hierarquia rígida, ou qualquer forma de autoritarismo. Ao contrário, o ideal igualitário de Koellreutter era uma realidade na Pró-Arte, professores e alunos aprendendo juntos, em parceria, trabalhando em prol do grupo como um todo. Os princípios do respeito e da comunicação entre as pessoas e, sobretudo,

---

[64] Schiller, *Educação Estética do Homem,* 1995, carta XIX, p.103
[65] Kater, p.172
[66] Entrevista concedida por Mahle e Cidinha a Celisa Amaral Frias em 1998.

da total dedicação à arte, permanecem sendo os grandes valores propagados por Koellreutter entre seus discípulos.

Ernst Mahle fazia parte da primeira geração de alunos da Pró-Arte. Seu talento musical, sua seriedade e a sólida formação tradicional que o estudo com J. N. David lhe dera, fizeram com que se destacasse no grupo. Segundo Cidinha, havia uma "aura" em torno dele por conta de sua facilidade musical e de seus conhecimentos técnicos. Ao mesmo tempo, Mahle era famoso por sua extrema modéstia e timidez, o que não impediu que ele fizesse sua estréia como professor na Pró-Arte, lecionando harmonia e contraponto. Durante o período em que foi aluno de Koellreutter, com quem estudou composição e flauta, Mahle teve contato com as vanguardas estéticas da época, experimentou novas técnicas composicionais e fez incursões até mesmo na música eletrônica. Ele reconhece a importância deste mestre ao afirmar que "como professor, quem mais me abriu os horizontes foi H. J. Koellreutter."[67]

Sobre a experiência com música eletrônica, porém, Mahle faz questão de dizer que seu interesse em relação a essa linguagem não foi muito grande. Em primeiro lugar, ele considera que, num país carente de infraestrutura como o Brasil, não se justificava, na época, um investimento em música eletrônica[68]; havia outras formas de pesquisa e criação musical mais adequadas à realidade brasileira. Em segundo lugar, o principal critério estético para Mahle é noção de *equilíbrio* ou *harmonia*. Na história da música ocidental, ele identifica o ponto supremo de equilíbrio com o apogeu da música tonal no século XVIII. Segundo ele,

[67] Entrevista concedida a Josette Silveira Mello Feres em 1995.
[68] Cf. Tokeshi, 1999, p.20

> “quanto mais olharmos para trás, tanto em nossa vida pessoal quanto na história e na música, mais teremos a noção de que o passado foi um período áureo e glorioso[69]. Assim, a música dos antigos era altamente espiritualizada. Essa espiritualidade foi se perdendo, gradativamente, ao mesmo tempo em que a técnica foi se aperfeiçoando. Na época de Bach, Mozart e Beethoven, essas linhas de espiritualidade decadente e de tecnicismo (ou materialismo) ascendente se cruzaram, gerando uma música altamente elaborada no sentido técnico e, ao mesmo tempo, extremamente espiritualizada. Daí em diante a espiritualidade está cada vez em menor proporção.”[70]

A história, sob esse ponto de vista, não é uma progressão linear de conquistas e avanços e o conhecimento não é necessariamente um privilégio do presente. Na concepção goethiana e antroposófica de Mahle, a evolução da história é marcada por uma série de aproximações e recuos, que fazem do conhecimento e da liberdade objetivos, ora mais próximos, ora mais distantes[71].

Para Mahle, somente daqui a alguns séculos o homem será novamente capaz de fazer uma música tão perfeita como a de Bach[72] ou Mozart, autores que não foram propriamente “de vanguarda”, e que, no entanto, revolucionaram a música: “Mozart não escreveu uma única nota nova, porém conseguiu em sua música um equilíbrio incomparável. Sua música é perfeita, mas seu estilo é o de C.P.E. Bach, de Haydn, e de

---

[69] O passado ocupa o lugar de *origem* em relação ao presente e tudo aquilo que é *originário* parece mais puro, mais próximo da simplicidade ideal da própria essência das coisas. Esse tema nos remete ao assunto do segundo capítulo, onde discutiremos, entre outras coisas, a natureza do *fenômeno originário* e sua importância na obra de Goethe.

[70] Entrevista, julho de 2001

[71] A concepção de história como organismo, dotada de uma finalidade própria, será um dos assuntos discutidos do segundo capítulo deste trabalho.

[72] Bach tem para Mahle um sentido sagrado; a pureza e a perfeição de sua música fazem dele um compositor originário, essencial. Ele lembra que Goethe dizia que era preciso fazer da sua mesa de trabalho um “altar”; perguntei então se ele fazia do seu piano um altar – ele adaptara uma grande estante no piano para que coubessem partituras orquestrais, o que o deixava semelhante a um altar. Ele respondeu apenas que tocava diariamente *O Cravo Bem Temperado*. (entrevista, julho de 2001)

outros que o antecederam."[73] Ele diz ainda que para se tocar Mozart é preciso ter as mesmas qualidades que ele: alegria, bondade, generosidade[74].

Por esse motivo, o conceito de "vanguarda" em si não tem para ele um valor absoluto: "em minha produção as peças experimentais constituem uma pequena parte. Não sou um compositor de vanguarda", ele diz.[75] Na pequena apostila intitulada *Problemas de Interpretação*, que teremos a oportunidade de analisar mais detalhadamente no terceiro capítulo, Mahle, ao falar do problema da interpretação de obras antigas em instrumentos modernos, reforça o que acabamos de dizer: "propomos manter tudo o que o tempo antigo tem de bom, combinando-o com o moderno."[76] Coerente, Mahle define seu estilo pessoal como "um meio termo entre a vanguarda e o tradicional"[77].

Outro ponto que contribui para a recusa de Mahle em relação à música eletrônica é sua aversão pelo alto-falante. Segundo Mahle "o alto-falante é o primeiro passo para a violência, é preciso respeitar os limites do homem."[78] São os limites naturais dos sentidos que garantem a conexão com o todo da natureza: o olho existe para a luz e pela luz, dizia Goethe na introdução à *Doutrina das Cores*; o ouvido nasce para o som e pelo som, diria Mahle, que estabelece ainda uma forte relação entre o mundo moderno (tecnológico e materialista) e o aumento da violência em todos os níveis: "segundo a Antroposofia, a

---

[73] Entrevista, dezembro de 2002.
[74] Entrevista, agosto de 2003. Já Beethoven não tinha uma música tão espiritualizada: "Irascível, ele jogava sopa na cara da empregada, batia o tampo do piano e chamava o público de 'porcos'." (idem)
[75] Entrevista concedida a Johnson Machado em 1993
[76] Mahle, *Problemas de Interpretação*, p.33
[77] Entrevista ao jornal *La Prensa*, de Buenos Aires (s.d.).
[78] Entrevista, junho de 2002. Mahle alerta para o perigo que se corre ao tentar ultrapassar os *limites do homem*, contando duas histórias: na primeira, um iogue bebe ácido diante de seus discípulos; ao tentar repetir a façanha na TV e diante de uma equipe de cientistas, morreu. Na outra, um mergulhador consegue recuperar uma taça valiosa que o Rei jogara no mar. Ao saber do feito, o Rei prometeu ao mergulhador a mão de sua filha, se este fosse capaz de, novamente recuperar a taça das profundezas; o Rei devolveu a taça ao mar e o mergulhador nunca mais voltou." (Entrevista, julho de 2001)

tecnologia tem um valor paradoxal: ela tem a função de alertar a consciência das pessoas para a importância do espírito. Graças ao aspecto negativo da tecnologia, as pessoas serão despertadas para a espiritualidade."[79] Não só o "senso estético"[80] de Mahle reclama do ruído do mundo moderno, como sua posição ideológica em face ao destino da humanidade aponta para os riscos da tecnologia. Ele procura reagir contra isso, defendendo e praticando uma música que ele classifica como "música clássica ao vivo não amplificada"[81]. Mahle acredita que, se bem utilizada, a música pode ser um verdadeiro "antídoto" contra a violência. No entanto, uma música "tratada a pontapés"[82], tem justamente o poder de alimentar a violência.

Koellreutter também viu na música um poderoso instrumento de transformação da sociedade. Como dissemos, desde os tempos do *Música Viva*, ele vinha procurando apresentar ao público brasileiro aquilo que, em sua opinião, era o que de melhor havia na produção contemporânea, através dos concertos, audições e palestras que organizava. Essas peças se tornaram verdadeiras obras de referência para as novas gerações de compositores. Mahle foi especialmente influenciado pelas obras de Hindemith e Bartók, "dois grandes compositores que tinham em comum a preocupação pelo ensino"[83] e que ele veio a conhecer melhor com Koellreutter. Em particular, o *For Children* e o *Mikrokosmos* de Bartók tornaram-se, para Mahle, modelos de realização estético-pedagógica. Essa síntese de arte e ensino marcaria não apenas seu trabalho como professor como, à medida em que alcançava a maturidade musical, iria tornar-se uma das

---

[79] Entrevista, junho de 2002.
[80] Em suas apostilas, Mahle usa freqüentemente a expressão "senso estético" para se referir aos juízos de gosto e ao senso comum estético.
[81] Entrevista, julho de 2001. Explicaremos o porquê dessa definição mais adiante, ainda neste capítulo.
[82] Entrevista, junho de 2002.
[83] Arzolla, 1996, p.21

principais características de sua obra. Nesse sentido, seu trabalho à frente da Escola de Música de Piracicaba e sua atividade composicional estão inextrincavelmente ligadas.

1.5) 1953 – A *Escola de Música de Piracicaba* (EMP)

Em meados de 1952, a Pró-Arte havia programado um *Master Class* com o célebre pianista Walter Gieseking. A repercussão dessa notícia foi enorme, chegando até Piracicaba, cidade natal de Cidinha. Ela, na época uma jovem estudante de piano, foi atraída pela possibilidade de tocar para o renomado mestre. Chegando em São Paulo, ficou sabendo que o curso havia sido cancelado; a fim de não perder a viagem, resolveu matricular-se na classe de regência coral de Koellreutter. Desse modo veio a conhecer Ernst Mahle, que lecionava harmonia e contraponto.

Questionada por Koellreutter sobre a existência de uma escola de música em Piracicaba, Cidinha respondeu negativamente e, na mesma hora, sugeriu que ele criasse um ramo da Pró-Arte naquela cidade, pois, segundo ela, já existia lá uma *Sociedade de Cultura Artística* e não faltariam pessoas interessadas. Havia na época um movimento artístico e musical em Piracicaba, composto basicamente de professoras e alunas de piano e *ballet* ("moças de boa família") e também um conjunto de músicos amadores que se dedicava especialmente à música de salão. Dentre as professoras de piano, sobressaía-se a professora de Cidinha, Maria Dirce de Almeida Camargo[84], cuja participação seria fundamental na fundação e nos primeiros anos de atividade da *Escola de Música de Piracicaba* (EMP).

[84] Dirce Camargo, como era conhecida, foi aluna de Fabiano Lozano, Loreta Lima, Antonieta Rudge e Magda Tagliaferro (entrevista concedida a Celisa A. Frias em 1998)

No final de 1952, Koellreutter foi a Piracicaba realizar um recital de flauta e piano organizado por Cidinha com o apoio da *Cultura Artística*. Apesar dos esforços, o projeto da escola não se concretizou de imediato. No ano seguinte, durante o *IV Curso Internacional de Férias Pró-Arte de Teresópolis*, Cidinha voltou a falar com Koellreutter sobre o assunto. Ele se mostrou disposto a ajudar, mas colocou um problema prático: quem seria o diretor responsável pela escola? Cidinha não hesitou em sugerir o nome de Mahle. Ela nutria uma enorme admiração pela capacidade musical do tímido e introspectivo professor, que também participava como aluno do *Curso de Férias*. Koellreutter foi bastante cético de início, mas resolveu apoiar a iniciativa da jovem piracicabana.

> "Assim, Mahle veio pela primeira vez a Piracicaba em fevereiro de 1953 e a Escola foi fundada a 9 de março daquele mesmo ano, tendo sido ele um dos fundadores da entidade e ocupando, desde o início, cargo de diretoria."[85]

Fundar uma escola de música em Piracicaba não era tarefa fácil, ainda mais para dois jovens como Mahle e Cidinha, ele com 23 e ela com 21 anos de idade. Graças ao apoio de Koellreutter, Dirce de Almeida Camargo e de um grande número de piracicabanos ligados à *Sociedade de Cultura Artística*, a *Escola Livre de Música Pró-Arte de Piracicaba* abriu suas portas em 1953, inaugurando uma nova etapa não só na vida de Mahle, mas também na história de Piracicaba, uma cidade que na época praticamente não tinha vida musical e que hoje é reconhecida a nível nacional como um importante "celeiro" de músicos.

[85] Cidinha Mahle, em entrevista a Celisa A. Frias em 1998.

Nessa fase inicial, Mahle, que residia em São Paulo, viajava semanalmente para Piracicaba a fim ensinar "o que fosse preciso: matérias teóricas e vários instrumentos."[86] Embora tivesse estudado apenas piano, flauta (doce e transversa) e um pouco de violino, Mahle dispôs-se a aprender todos os instrumentos necessários à formação de uma orquestra, para os quais não havia professores em Piracicaba. Já nessa época ele criticava a "pianolatria"[87] que graçava nas instituições de ensino musical brasileiras e procurava estimular o estudo de instrumentos pouco convencionais, como o contrabaixo, o oboé, a viola etc.[88] O estudo desses instrumentos fez com que Mahle adqüirisse um conhecimento profundo das características técnicas, sonoras e expressivas de cada um deles, o que se reflete na sua obra, freqüentemente elogiada por seu "idiomatismo"[89].

O método de trabalho que ele desenvolveu a partir desse estudo consistia em "anotar, no caso dos instrumentos de cordas, as escalas de uma a duas oitavas, com variantes de arco e exercícios elementares nas primeiras posições. E começava suas aulas com exercícios em cordas soltas."[90] Ou seja, a exploração sistemática do material sonoro e musical, bem como a pesquisa das qualidades técnicas de cada instrumento, fazem parte

---

[86] Arzolla, 1996, p.17

[87] A expressão foi cunhada por Mário de Andrade. Em 1956, Cidinha escrevia um artigo para o Jornal de Piracicaba intitulado "Pianomania": "... abandonemos a idéia de transferir toda a nossa esperança para o piano; torna-se preciso lembrar que ele não é um fim em si mesmo, mas um meio de expressão, apenas. Os pais que desejarem de fato uma educação musical para seus filhos, devem interessar-se também pelos outros instrumentos, canto, etc. A 'Pianomania' que domina nosso meio precisa acabar." (in Casarotti, 2001)

[88] Mahle diz que, segundo Steiner, "o piano é uma invenção exclusivamente humana, enquanto os outros instrumentos são o resultado de uma 'parceria' dos homens com os anjos." (entrevista, agosto de 2003) Desse modo, Mahle estabelece uma distinção entre a natureza dos instrumentos tradicionais, desenvolvidos ao longo de séculos, num processo natural de evolução, e o piano, instrumento "racional e burguês", conforme a definição de Max Weber em *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Como em todo o resto, Mahle procura sempre retornar aos princípios naturais, à origem mais elementar da música, seja através do uso de instrumentos tradicionais, da prática vocal, do uso do folclore ou da opção pelo modalismo em suas obras.

[89] "Interessante que quando um professor de determinado instrumento, que não me conhece, ao ouvir uma de minhas obras sempre pergunta: Mahle é clarinetista ou contrabaixista ou violinista, etc..." (entrevista concedida a Johnson Machado em 1993)

[90] Arzolla, p.22

de sua rotina musical. Observamos, portanto, que, para Mahle, *os limites que separam a composição das outras atividades são tênues*. Sobre o estudo de modos e escalas, por exemplo, ele diz o seguinte: "Achei a experiência de criar uma escala e explorá-la melódica e harmonicamente fascinante"[91]. Criar uma escala e explorá-la é também o que Mahle faz no aquecimento orquestral: "Ele começa fazendo uma escala maior, todo mundo em uníssono, depois de afinar a orquestra; depois ele faz a mesma escala em terças, quintas, depois ele faz um acorde, depois ele inverte, depois ele faz uma [escala] menor, ou seja, ele começa aquecendo a orquestra, sempre usando intervalos pra você afinar."[92]

Seu método é, portanto, uma *sistematização de sua própria experiência composicional*. Primeiro, ele faz um reconhecimento do material elementar da série harmônica[93] e de suas leis internas[94]; a seguir, explora as possibilidades formais do material: monta escalas, combina os sons em intervalos, acordes, melodias, explora os timbres dos instrumentos e suas características técnicas, sempre respeitando as "leis naturais" fornecidas pela série. E assim, imperceptivelmente, passamos da essência mais elementar do fenômeno sonoro à realidade da obra musical[95]. Chama ainda a atenção nesse processo o seu caráter *lúdico* e não meramente *mecânico*. O lúdico implica sempre juízos estéticos, cuja dimensão moral transparece nas palavras de Schiller: "Pois, para

---

[91] Entrevista a Eliane Tokeshi, 1998.
[92] Entrevista com L. C. Justi, outubro de 2002.
[93] A série harmônica é o "fenômeno originário" (*Urphänomen*) do som. Fenômenos originários são aqueles que se situam no limiar da experiência, próximos da pura idéia. Este assunto será tratado com maior profundidade no segundo capítulo.
[94] Essa sistematização está registrada nas apostilas teóricas que Mahle escreveu. O terceiro capítulo é uma análise dessas apostilas, tendo como principal referência o conceito de harmonia segundo Goethe.
[95] A passagem da série harmônica à obra musical, i.e., da natureza à arte, faz parte do terceiro capítulo.

dizer tudo de vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e *somente é homem pleno quando joga*."[96].

Outro aspecto fundamental da atividade musical de Mahle é o uso do material folclórico em suas composições. Arzolla conta que, estudando os instrumentos de arco, Mahle "logo passou a escrever duetos fáceis sobre melodias folclóricas."[97] A opção pelo uso do folclore (predominantemente brasileiro) como material pedagógico deve-se a diversos fatores. Primeiramente, à admiração de Mahle pela obra de Bartók (1881-1945), autor que se dedicou intensamente à pesquisa, divulgação e preservação do folclore musical da Europa Central e Oriente Próximo.

Desde o final do século XVIII, o interesse pelo folclore, especialmente pela poesia popular, já existia em países como Inglaterra (E. Tylor, A. Lang, G. Frazer), Alemanha (Herder, irmãos Grimm) e Finlândia (família Krohn). No entanto, no campo musical, Bartók foi um dos pioneiros. Trabalhando com rigor científico, ele classificava cuidadosamente o material "colhido" em busca das fontes mais antigas da música magiar. Numa primeira fase, o interesse de Bartók pelo folclore esteve vinculado ao seu envolvimento com o nacionalismo húngaro e ao projeto de inaugurar uma "música artística húngara". Mas, com o advento da 1ª Guerra Mundial, o discurso de Bartók ganhou outros contornos, deixando de lado a ênfase no nacionalismo e passando a exaltar as qualidades intrínsecas da música folclórica, perfeição e pureza: "A perfeição artística só pode ser alcançada por dois extremos: de um lado, pela massa camponesa, completamente alheia à cultura urbana, e do outro, pelo poder criativo de um gênio

---

[96] Schiller, *A Educação Estética do Homem*, Carta XV, p.84
[97] Arzolla, p.22

individual."[98] Sob esse ponto de vista, o folclore e a obra de arte produzida pelo gênio diferem em grau, mas não em espécie, e a universalidade de ambos os modos de expressão está garantida. Na base desse argumento estão as definições kantianas do gênio e do senso comum, que serão abordadas no segundo capítulo.

Quanto ao uso do folclore para fins didáticos, devemos lembrar que Bartók foi professor de piano em Budapeste durante mais de três décadas. Num processo natural, ele juntou a paixão pelo folclore e o amor pelo ensino e, dessa união, surgiram duas grandes obras pedagógicas: o *For Children*, coleção de melodias folclóricas cuidadosamente escolhidas e arranjadas para crianças e o *Mikrokosmos*, obra extensa, em seis volumes, capaz de fornecer repertório progressivo para todas as etapas da formação musical. Em ambas ele pôs em prática aquilo que professava: os arranjos foram feitos de modo a não deformar o caráter original das peças e os temas que compôs mantêm-se dentro do espírito do folclore do qual ele se imbuiu.

Inspirado no *Mikrokosmos* e, em especial, no *For Children*, Mahle procurou criar um repertório capaz de suprir a falta de material didático disponível para crianças, numa linguagem moderna e com caráter nacional[99]. Nesse intuito, Mahle e Cidinha começaram a recolher o maior número possível de melodias folclóricas: "procuramos nós dois nos aproveitar de todo o material folclórico que conseguíssemos, visando o ensino. Ela [Cidinha] sabia de cor um bom número de melodias e tinha também algumas

---

[98] Bartók, 1993, p.322. Thomas Mann, em seu estilo inconfundível, comenta que "o autêntico popular é natural-aristocrático (Thomas Mann, Ensaios, p.103).

[99] Ao explicar no que consiste o caráter nacional, Mahle disse que "cada povo tem, segundo Steiner, seu próprio arcanjo, que sintetiza e simboliza seu modo de ser, pensar, sentir e agir. Os sujeitos mais evoluídos entram num estado de 'sintonia' com esse arcanjo e tornam-se, desse modo, exemplares" (entrevista, dezembro de 2002). A partir desse momento, o valor desses indivíduos se torna universal, transcendendo as diferenças locais para representar a condição humana como um todo: "Tão certo como Beethoven ser compositor alemão é também o fato de que ele conseguiu criar obras de valor universal. Nacional, então, mais me parece uma questão física, enquanto o fato de se tornar universal dependeria mais da capacidade espiritual do indivíduo." (entrevista a Johnson Machado, 1993)

coletâneas."[100] Assim como Bartók, Mahle também considera o folclore uma fonte de perfeição e pureza. Ele compara o folclore à água, "o que há de mais puro e natural e, por mais que se beba, não pode fazer mal"; a música clássica ao suco de frutas, que, para ser extraído, exige um certo esforço: "seu efeito, porém, é basicamente salutar"; a música popular às bebidas alcoólicas, "que em excesso embriagam e podem trazer graves conseqüências."[101] Perfeição e pureza também podem, segundo Mahle, ser encontradas na imaginação e na espontaneidade das crianças. As *Melodias da Cecília* são um valioso testemunho da criatividade infantil: dos dois aos seis anos de idade, Cecília (1957-1973), filha de Mahle, compôs (cantarolando) mais de mil temas com um forte sabor nacional, "à moda das cantigas de roda"[102]. Mahle utilizou esse material em arranjos para as mais variadas formações vocais e instrumentais.

Algumas das coletâneas de música folclórica que Mahle utilizou em sua pesquisa foram realizadas por Mário de Andrade (*Ensaio sobre a música brasileira, Música de feitiçaria no Brasil, Danças dramáticas do Brasil, Modinhas imperiais*). O poeta modernista, que, ao contrário de Bartók, nunca se pretendeu cientista[103], não se limitava a registrar as melodias e a transcrevê-las para o papel; como em todo o resto de sua vasta produção, deixou a marca de suas próprias opiniões:

---

[100] Entrevista concedida a Johnson Machado, 1993. A biblioteca da EMP conta com pelo menos 44 obras específicas sobre folclore. Os temas vão de danças populares européias (Inglaterra, Espanha, Itália) e brasileiras até música indígena e africana. Merecem especial destaque os documentos sonoros de Oneyda Alvarenga e as obras de Mario de Andrade. Encontra-se também presente o *Cancioneiro da Bahia* de Dorival Caymmi. A concepção de folclore segundo Mahle é bem ampla e não se restringe às festas tradicionais de origem rural: "Gosto do compositor popular brasileiro, quando suas raízes estão junto ao folclore e ao povo. Por exemplo, aprecio muito Dorival Caymmi." (entrevista concedida a Maria Constanza Almeida Prado em 1995). Além de Caymmi, Mahle citou também Pixinguinha e E. Nazareth em uma outra ocasião (entrevista, julho de 2001).

[101] Entrevista, julho de 2001

[102] Casarotti, 2001, p.12

[103] "Já afirmei que não sou folclorista.O folclore hoje é uma ciência, dizem… Me interesso pela ciência, porém não tenho capacidade para ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação prá músico, e não, passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto…" (Andrade, M. *Dicionário Musical Brasileiro*, 1989, p.xviii)

> “O que nacionaliza uma monodia são a escala em que é baseada, determinados ritmos que a movem, tais ou quais intervalos (como a segunda aumentada, da música norteafricana) e dentro da linha propriamente, não ela, porém certos arabescos estereotipados, certos modismos melódicos. Estes são os principais elementos que caraterizam a nacionalidade duma melodia popular.”[104]

A partir desses estudos “amadorísticos” Mário de Andrade elaborou diretrizes estéticas para os artistas brasileiros empenhados na criação de uma arte legitimamente nacional. Tendo acompanhado de perto as dificuldades pelas quais passara Luciano Gallet, compositor dividido entre uma formação musical européia e o desejo de incorporar em sua arte as características do folclore nacional[105], Mário chegou à conclusão de que o artista nacional deveria, num primeiro momento, “sacrificar” seus impulsos líricos individuais (condicionados pela estética romântica), em nome de um intenso contato com o material popular. Com o tempo, o artista incorporaria o padrão nacional tão profundamente, que este se tornaria um modo de expressão natural, inconsciente.

O percurso artístico de Ernst Mahle aponta nessa direção, pois, como ele mesmo declara, “no início fiz muitos arranjos, utilizando o folclore brasileiro, que acabou ‘entrando no sangue’”[106]. Além dos arranjos, Mahle realizou ainda um exaustivo estudo dos modos musicais, especialmente depois de conhecer o folclore do Nordeste Brasileiro.

Apesar de todo o investimento no folclore, Mahle continuava a compor obras “sérias”, utilizando técnicas “avançadas” sob a orientação de Koellreutter, que uma vez

---

[104] Andrade in Gallet, *Estudos de Folclore*, 1934, p.21
[105] Gallet morreu relativamente jovem e frustrado como artista.
[106] Entrevista concedida a Johnson Machado em 1993.

por mês ia a Piracicaba como palestrante. No início da EMP, as obras didáticas e a composição eram, para Mahle, duas áreas distintas, inclusive do ponto de vista estético. O que ele não podia avaliar era a importância que o contato com o folclore teria para o seu amadurecimento artístico. Através do trabalho na EMP, Mahle harmonizava a composição e o ensino, suas convicções estéticas e pedagógicas.

Durante os anos iniciais do trabalho em Piracicaba, Mahle participou ainda de diversos cursos de férias com professores de renome, no Brasil e no exterior. Foi aluno de composição de Ernst Krenek (1900-1991), Olivier Messiaen (1908-1992) e Wofgang Fortner (1907-1987), estudou regência com Lovro Von Matacic (1899-1985), Hans Müller Kray (-1969) e Rafael Kubelík (1914-1996).

Em 1955 Mahle e Cidinha dão um importante passo em suas vidas: casam-se e Mahle transfere-se definitivamente para Piracicaba, passando a dedicar-se em tempo integral à EMP. Também nesse ano, seguindo a sugestão de Dirce Camargo, Mahle faz arranjos para a primeira orquestra da instituição, formada por 23 crianças. Com a orquestra, Mahle inaugura uma prática que irá se tornar uma das principais características da Escola: a música de conjunto. Anos mais tarde, em entrevista para o jornal *La Prensa*, de Buenos Aires, Mahle comentaria, a respeito da EMP: "a música de conjunto ali ocupa, desde o início, um lugar proeminente. Eu mesmo faço os arranjos musicais para que os alunos possam tocar em grupo."[107]

Esta prática, jamais abandonada ao longo de todos os anos de existência da Escola, serviu de estímulo para que Mahle compusesse centenas de obras para seus alunos, adequando-as sempre às condições materiais disponíveis. Assim surgiram sinfonietas, concertinos, balés, duetos , trios, quartetos, quintetos e, a partir de

[107] Entrevista concedida ao jornal *La Prensa*, (s.d.)

determinado momento, inúmeras obras para conjuntos vocais, com ou sem acompanhamento instrumental: missas, motetos, cantatas e até óperas. O número de conjuntos permanentes na Escola foi aumentando progressivamente, visando a atender tanto aos alunos adiantados como aos iniciantes[108]. Do ponto de vista pedagógico, essa prática se aproxima daquilo que Paul Hindemith definiu como *Gebrauchsmusik,* (música funcional) ou *Sing-und-Spielmusik* (música para cantar e tocar), na medida em que o aspecto didático-funcional dessas composições precede a intenção meramente artística.

Outra característica do trabalho desenvolvido na EMP, que também remete às teorias pedagógicas de Hindemith, é a ênfase dada ao canto naquela instituição[109]. Em seu tratado de contraponto *The Craft of Musical Composition*, Hindemith alerta os alunos para o principal critério a ser utilizado na avaliação da qualidade de uma melodia: "a prova final do valor daquilo que foi escrito é sempre determinada ao se cantar o exercício."[110] Essa afirmação se deve à crença de que o instrumento natural do homem é a voz, e de que os instrumentos musicais criados pelo homem são e serão sempre menos perfeitos do que esse instrumento primordial. Segundo Goethe, "revelado no próprio homem e para ele, (...) o mundo sonoro surge na voz"[111]. O canto é, portanto, um *instrumento originário* e os limites da voz humana devem ser respeitados, mesmo em se tratando de uma melodia instrumental, pois constituem *leis naturais* que regem a

[108] "Os Conjuntos da EMP são os seguintes: coro infanto-juvenil (30/40 particip.); coral misto de adultos (40/50 particip.); orquestra infanto juvenil (30/40 particip.); camerata (12/15 particip.); sinfônica jovem (40/50 particip.); orquestra de câmera (20/22 particip.)" (entrevista concedida a Celisa A. Frias em 1998)
[109] "Uma importante característica da EMP, resultado da filosofia de Mahle e sua esposa, é que todas as crianças cantam, mesmo aquelas que estudam instrumento." (Feres-Lloyd, 2000, p.12)
[110] Hindemith, 1941, v.2, p.3
[111] Carta de Goethe a Zelter de 11 de outubro de 1826 in Schuback, 1999, p.55

construção musical[112]. Mahle, por sua vez, considera a voz humana "aquilo que é o mais lindo ainda de se ouvir neste planeta cada vez mais barulhento"[113].

Quanto ao aspecto formal, existe nas obras de Mahle um predomínio incontestável da *forma sonata*. Essa opção reflete a preocupação que ele tem com acessibilidade e a compreensibilidade[114] de suas obras. Uma outra razão para essa escolha é a relação que Mahle estabelece entre a forma-sonata e o mito de Parsifal:

> "Em sua teoria pessoal, baseada na lenda de Parsifal, ele imagina o primeiro grupo temático como a situação de um indivíduo na realidade cotidiana, com os problemas que ela apresenta. No segundo grupo temático, o personagem se vê transportado para o mundo dos sonhos, irreal e distante (modulação para o antípoda). No desenvolvimento, o sujeito, impregnado pelas maravilhas desse mundo ideal, tenta reconquistá-lo lutando contra a realidade. Como ele não consegue se livrar dos problemas, a realidade volta na reexposição com todas as suas atribulações. Porém, quando o segundo grupo temático é reexposto no mesmo plano tonal do primeiro, o indivíduo tem a felicidade de perceber que conseguiu trazer à realidade o sonho almejado."[115]

Ou seja, a trajetória do tema, em suas transformações, afastamentos e reaproximações corresponde, para Mahle, ao difícil caminho do ser humano rumo à evolução e à liberdade.

Todas as características do trabalho didático-composicional de Mahle que acabamos de mencionar, a importância do folclore, a ênfase na música de conjunto, o cuidado com a formação teórica, a prática da música vocal e, num nível mais abrangente, a preocupação com a formação humana dos alunos, definiram o perfil da Escola que, em

---

112 No terceiro capítulo, voltaremos a falar da importância do canto para a formação musical.
113 Entrevista concedida a Johnson Machado em 1993.
114 Que são atributos ligados a sua funcionalidade (*Gebrauchsmusik*).
115 Arzolla, 1996, p.34

1961, por questões legais, mudou de nome e passou a se chamar *Escola de Música de Piracicaba.* Coincide com essa data o fim da relação aluno-professor entre Mahle e Koellreutter[116].

Foi também em 1961 que Mahle recebeu seu primeiro prêmio de composição, com a peça *Intervalos*, pela Universidade da Bahia[117]. Koellreutter achava que Mahle tinha talento para compor peças avançadas e não devia limitar-se a fazer arranjos e composições para os alunos numa linguagem tradicional. Esse impasse estético foi solucionado com o afastamento natural dos dois, pois Koellreutter passou muitos anos fora do Brasil durante as décadas de 1960 e 1970. A partir de então, Mahle passou a compor cada vez mais para a Escola, deixando de lado o experimentalismo que havia marcado os anos de estudo na Pró-Arte.

No entanto, somente em 1968, ano em que afirma ter dado uma "virada" em sua trajetória pessoal, Mahle assume sua condição de compositor. Até então, ele não considerava o nível artístico de suas composições suficientemente bom e via a si próprio apenas como professor. Desde o início da década de 1960, as composições de Mahle vinham sendo, pouco a pouco, divulgadas a nível nacional, por obra de alunos e professores saídos da EMP. Graças ao seu idiomatismo, acessibilidade e caráter nacional, essas obras tiveram grande aceitação por parte de professores, alunos, intérpretes e pelo público em geral. Em 1968 Mahle recebeu sua primeira encomenda como compositor[118]; no ano seguinte, outro fato marcante aconteceu: enquanto dava aula no *5º Festival*

[116] "Mahle continuou como seu pupilo por oito anos, durante os quais foi apresentado a novas tendências musicais, como a música atonal, dodecafônica, eletrônica e concreta." (Tokeshi, 1999, p.7) Esse período de oito anos vai de 1952 a 1960.

[117] Koellreutter foi o fundador do *Setor de Música da Universidade da Bahia* em 1954.

[118] Trata-se do quarteto C68 para flauta, oboé, clarineta e fagote, encomendado por Roberto Schnorremberg. (Entrevista, agosto de 2003)

Internacional de Música de Curitiba, Mahle teria escutado no prédio ao lado uma gravação de sua sonatina para viola. Surpreso, interrompe a aula e vai saber do vizinho que gravação é aquela, pois ele próprio não sabia de sua existência. Soube então que o pianista Fritz Jank, professor de piano na EMP, juntamente com o violista Perez Deworecki, gravara sua sonatina ao lado de obras de Villa-Lobos, Guerra-Peixe e Lorenzo Fernandez.

> "Mahle, que até então nem possuía eletrola, tratou de adquirir uma e por vários dias ouviu repetidamente a gravação de sua sonatina para viola, encantado com a descoberta de que estava sendo reconhecido pelo seu trabalho composicional, ao lado dos grandes nomes da música brasileira."[119]

Reconsiderando o valor de suas obras anteriores, Mahle passou a incluir em seu catálogo de obras composições de 1952 em diante. Confirma-se aqui a máxima goethiana: "A verdadeira liberdade é o reconhecimento."[120]

1.6) 1968 – Maturidade artística e pedagógica

Existe uma correspondência direta entre o amadurecimento musical de Ernst Mahle e a consolidação do trabalho na EMP. A linguagem composicional que ele desenvolveu no âmbito da Escola, a fim de atender às necessidades inerentes à sua atividade de professor foi, aos poucos, sendo incorporada ao seu estilo pessoal. A música

---

[119] Casarotti, 2001, p.8. Esta história é contestada por Mahle, que nos dá uma outra versão dos fatos: na verdade, ele fora convidado pelo pianista Fritz Jank e outros músicos para escutar a gravação de sua sonatina na casa da professora Henriquetta Garcez.
[120] Goethe, *Máximas e Reflexões*, nº152, 2003, p.23

de conjunto, a escrita idiomática, a acessibilidade das obras, a linguagem polifônica, a preferência pela forma sonata, o modalismo e os temas de inspiração folclórica, tornaram-se traços característicos de um estilo que pode ser definido como "nacionalista e neoclássico"[121]

Além da preocupação didática, a incessante busca por uma linguagem própria e autêntica, afinada com suas crenças mais profundas, fez com que Mahle adequasse as múltiplas influências sofridas ao longo de sua formação musical a um modo de expressão que sintetiza essa rica experiência: "tenho uma sólida formação tradicional, mas eu diria que meu estilo de composição é baseado no modalismo, no folclore e no aleatório controlado."[122] A adaptação de técnicas seriais ao material modal[123] e a incorporação do "antípoda" como tonalidade preferencial para os segundos temas de suas sonatas[124] são alguns exemplos das transformações operadas por Mahle nos procedimentos que marcaram suas obras de juventude.

A visão do próprio Mahle a respeito do seu amadurecimento artístico se traduz na seguinte observação: "No início da minha carreira os arranjos (brasileiros) e as composições propriamente ditas eram tipos distantes, enquanto hoje tudo se amalgamou."[125] Neste "início" de carreira, Mahle era, ao mesmo tempo, aluno (de Koellreutter) e professor (da EMP), porém essas atividades encontravam-se separadas musical e estilisticamente: enquanto aluno, Mahle produzia obras "avançadas"; como

---

[121] Tokeshi, 1999, p.1
[122] Entrevista concedida a Josette Feres em 1995.
[123] "Enquanto compunha as *Peças Modais* para piano a quatro mãos (1955) ele [Mahle] empregou uma variação da técnica dodecafônica, que ainda hoje utiliza na música tonal, a fim de obter melodias mais coloridas. Neste método a ordem das alturas na série não é imperativa, resultando numa maior flexibilidade composicional, assim como no aumento das possibilidades expressivas." (Tokeshi, 1999, pp.19 e 20)
[124] "Este procedimento, verdadeira 'impressão digital' [*fingerprint*] de Mahle, aparece na maior parte de suas obras (…) gerando uma maior dissonância e contraste no interior da forma sonata." (ibid, p..123)
[125] Entrevista concedida a Johnson Machado em 1993.

professor, compunha num estilo neoclássico de inspiração folclórica[126]. À medida em que o seu estilo pessoal se definia, "amalgamando" a dimensão estética e a didática numa só linguagem, o Mahle professor e o Mahle compositor tornaram-se cada vez mais um só: o Mahle *professor-compositor*[127]. Nesse processo a composição e o ensino impuseram, um ao outro, suas necessidades e limites, o que torna a evolução artístico-pedagógica de Mahle particularmente orgânica e natural.

Não se pode menosprezar também a influência que o meio musical brasileiro (predominantemente nacionalista) exerceu sobre Mahle. Tendo chegado ao Brasil apenas em 1952, ele não participou diretamente da disputa entre os vanguardistas e os nacionalistas, cujo momento mais crítico já havia passado. Voltado prioritariamente para o trabalho na EMP, Mahle sempre se manteve fora dessa querela e jamais relacionou o valor artístico de uma obra ou de um compositor à sua filiação estética, o que transparece na listagem que ele faz dos autores que o influenciaram: além de Bartók, Hindemith e dos "grandes mestres" Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Debussy, Mahle cita ainda um grande número de compositores brasileiros, nacionalistas ou não, como Villa-Lobos ("o maior dos compositores brasileiros"[128]), Camargo Guarnieri, Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Francisco Mignone, Osvaldo Lacerda, Mário Ficarelli, Marlos Nobre, Almeida Prado. A principal influência, porém, ele reconhece como tendo vindo do folclore

---

[126] Se por um lado, esta última tendência tornou-se mais característica do seu estilo, por outro, muitas das práticas avançadas, em especial o serialismo, não foram abandonadas, mas modificadas, de modo a caber na sua linguagem. Quanto aos ensinamentos didáticos de Koellreutter, esses foram plenamente assimilados por Mahle, que freqüentemente faz referência a uma máxima que aprendeu com ele: "não existem maus alunos, mas sim maus professores" (Entrevista a Josette Feres, 1995)

[127] O termo *teaching composer* aparece na Introdução de *The Craft of Musical Composition*. (Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition*, v.1, New York: Schott, 1941, p.4)

[128] Entrevista concedida a Maria Constanza Almeida Prado em 1995.

nacional brasileiro: "aqui no Brasil deixei-me influenciar pelo ambiente e pelo folclore nacional, do qual gosto muito e que faz parte importante [sic] em minha inspiração."[129]

Em 1971 Mahle realizou o primeiro *Concurso Jovens Instrumentistas Brasileiros*, tornando a EMP mais visível a nível nacional. Os concursos, daí em diante bienais, serviriam de estímulo para que Mahle compusesse ciclos de sonatinas e concertinos para diversos instrumentos[130]. O resultado é que suas obras também passaram a ser melhor conhecidas por músicos de todo o país.

Um dos principais objetivos do Concurso é, segundo Mahle, oferecer oportunidades de performance a "crianças e jovens talentosos e estudiosos"[131]. Essa prática, no entanto, sempre fez parte do trabalho na EMP, pois, como atesta o oboísta Luis Carlos Justi, antigo aluno da instituição, "na verdade, tudo você preparava para apresentar, a audição era sempre uma festa na Escola de Piracicaba."[132] Ademais, as apresentações dos alunos ou dos conjuntos permanentes, que acontecem geralmente duas vezes por mês, não têm fins lucrativos, sendo, na maior parte das ocasiões, com entrada franca. Essa prática tem relação com a importância que Mahle atribui à música ao vivo. Ele considera que "a sensibilidade do artista e a emoção captada na música ao vivo, estão entre os raros fenômenos que, nos dias de hoje, ainda nos mantém ligados ao mundo espiritual superior."[133] Justi conta que, certa vez, durante uma apresentação na EMP, ele percebeu que Mahle estava literalmente "transfigurado" regendo os alunos, embora a orquestra apresentasse muitos problemas, como desencontros e desafinações. Ao

---

[129] Entrevista concedida a Josette Feres em 1995.
[130] "O ciclo das sonatinas se completou, provavelmente, com a 'Sonatina para corne-inglês', de 1983; e o ciclo dos concertinos, com o 'Concertino para tuba', de 1984, havendo maior ocorrência de composições de ambos os tipos no período de 1972 a 1980." (Arzolla, 1996, p.24)
[131] Entrevista concedida a Josette Feres em 1995.
[132] Entrevista com L. C. Justi, outubro de 2002.
[133] Arzolla, 1996, p.36

comentar esse episódio, Mahle disse que “na hora do concerto havia visto anjos pairando por sobre a orquestra e a harmonia resultante disso era uma oração.”[134] Justi considera que, para Mahle, “o significado do que estava acontecendo ali era muito mais importante do que, digamos assim, o resultado material, físico.”[135]

Assim, através dos concertos que promove, Mahle procura sensibilizar toda a comunidade e não apenas os seus alunos. Ele conta que, certa vez, viveu a experiência de reger uma orquestra amplificada, para um público de três mil pessoas, em concertos promovidos pela prefeitura de Piracicaba. Ele havia tentado convencer o prefeito a fazer, ao invés de um único concerto para três mil pessoas, quinze pequenos concertos nos bairros para trezentas pessoas cada um; o custo seria o mesmo e não seria necessário amplificar a orquestra. Infelizmente, o prefeito não aceitou a idéia. Dessa experiência, Mahle tirou a seguinte conclusão:

> “Eu, quando morava na Alemanha, achava que o que eu fazia era música; depois que me mudei para o Brasil, descobri que fazia música clássica; mais tarde, percebi que fazia música clássica ao vivo; depois de reger uma orquestra amplificada, vi que o que eu faço é *música clássica ao vivo não amplificada*.”[136]

Hoje, ele dá o seguinte conselho: “A solução para os problemas está no ensino de base e no trabalho em lugares pequenos. Não empenhem tanto o coração na tecnologia e

---

[134] Entrevista com L.C. Justi, outubro de 2002. É curiosa a semelhança entre esse episódio e o trecho do poema de Manoel Bandeira: “O violoncelista estava a meio do Concêrto de Schumann / Subitamente o coronel ficou transportado e começou a gritar: - *‘Je vois des anges! Je vois des anges!’”* (Manuel Bandeira, “Noturno da Parada Amorim”, *50 Poemas escolhidos pelo autor*, 1959, p.27)
[135] Ibid.
[136] Entrevista, julho de 2001.

visem mais o contato com o público: eliminem o alto falante."[137] Além do alto-falante, Mahle tem uma grande preocupação com a televisão. Contra seu efeito nocivo, defende uma educação musical voltada para crianças e jovens: "ser 'moderno a qualquer preço' não é para mim importante, mas acho primordial descobrir como salvar as crianças da TV, as pessoas do dilúvio eletrônico"[138]. Para ele, "a apatia dos adolescentes em relação à música clássica, por exemplo, é uma conseqüência daquilo que nós, adultos, oferecemos a eles."[139] Mahle procura reagir compondo uma música acessível, atraente, ao mesmo tempo em que estimula o convívio social entre os alunos da EMP através dos conjuntos vocais e instrumentais.

Mahle acredita que, na infância e na adolescência, o ser humano está sujeito ao social, aprendendo com as outras pessoas e recebendo o que elas lhe dão. Nesta fase, portanto, o estímulo educacional deve ser concentrado: "Trabalhei sempre com dedicação e acho muito importante começar com crianças, em insistir no ensino de base. Isso de ir aprender na universidade aquilo que deveria ter sido feito no início dos estudos, considero uma grande perda de tempo."[140]

Segundo Mahle, a escola deve ajudar o aluno a tornar-se independente, a fim de que ele venha a descobrir suas inclinações pessoais e desenvolver todo seu potencial. De um certo ponto em diante, o sujeito não depende mais dos educadores: "A partir, mais ou menos, dos vinte anos, o indivíduo cresce por esforço próprio. Se ele não é capaz de

---

[137] Entrevista, junho de 2002.
[138] Entrevista concedida a Johnson Machado em 1993.
[139] Entrevista concedida a Maria C. de Almeida Prado em 1995.
[140] Entrevista concedida a Josette Feres em 1995. Essa concepção está ligada ao pensamento antroposófico, mais especificamente à "pedagogia Waldorf", conjunto de práticas pedagógicas desenvolvidas por Steiner a partir do trabalho com os filhos dos empregados da fábrica de cigarros Waldorf Astoria. Goethe, por sua vez, também defende um ensino voltado para crianças e jovens na "Província Pedagógica" de *Os Anos de Viagens de Wilhelm Meister*, da qual voltaremos a falar ao longo da tese.

assumir essa tarefa, ele não se realiza como ser humano e não evolui”[141]. Este pensamento se reflete no rico e abrangente currículo da EMP, que oferece dois tipos de curso: o *livre* e o *colegial-técnico*, com diploma reconhecido pelo MEC.

> “No 1º caso estamos formando bons amadores, que embora não desejem ser músicos profissionais, estão entretanto aptos a atuar em conjuntos ou usufruir daquilo que aprenderam, para seu próprio prazer. (…)
> No 2º caso estamos formando jovens para uma carreira musical; quando, aos 15-16 anos resolvem por uma profissionalização, fazem um curso, que inclui, além de aulas de instrumentos, solfejo, prática de orquestra e câmera, aulas de harmonia, história da música e folclore, nocões de regência etc.”[142]

O curso livre, pelo qual opta a maioria dos alunos, é, no fundo, o grande diferencial da EMP. Enquanto a maior parte das instituições de ensino musical (em especial as de nível superior) está voltada exclusivamente para a profissionalização dos alunos, a EMP investe igualmente naqueles que têm a arte como um complemento da sua formação. São crianças e jovens desenvolvendo e educando a sensibilidade através da música. Mahle reforça esse posicionamento ao afirmar que “de cada cem alunos da EMP, apenas um se torna músico profissional; os outros noventa e nove vão aproveitar a experiência artística em suas vidas, na sua formação humana.”[143]

Desse modo, Mahle procura contrabalançar a educação que as crianças recebem na escola com uma educação musical voltada para o desenvolvimento de potencialidades

---

[141] Entrevista, julho de 2001.

[142] Entrevista concedida a Celisa A. Frias em 1998.
[143] Entrevista, junho de 2002.

que a primeira não é capaz de despertar. Esse equilíbrio entre os aspectos material e espiritual é condição necessária para que os seres humanos possam *evoluir*[144] em direção à *liberdade*. Segundo Steiner, "a liberdade é a última fase da evolução humana"[145] e, para alcançá-la, é preciso que o homem "seja capaz de obedecer a si mesmo em cada momento da sua existência."[146] Ele designa essa atitude por *individualismo ético* (não confundir com egoísmo), e conclui afirmando que "somos homens, no verdadeiro sentido da palavra, enquanto somos livres."[147]

Mahle parece ter seguido essa orientação na medida em que desenvolveu o trabalho na EMP de forma totalmente independente e original e construiu uma obra composicional coerente com seus princípios. Ele se diz extremamente feliz por saber que, através do seu trabalho, criou um "ambiente positivo" e, desse modo, deu "um pequeno passo rumo à evolução". Mahle explica que "o conceito fundamental da Antroposofia é o homem chegando à *liberdade* e ao *amor*. A liberdade pressupõe o conhecimento do mundo e com o amor vai-se além da perfeição espiritual: pode-se ajudar o próximo."[148]

1.7) 1977 – As Apostilas Teóricas[149]

O interesse de Mahle pela estética modal não se deve exclusivamente ao contato com o folclore nacional brasileiro. A admiração pela música de Debussy e Bartók e o estudo de composição (ainda que por um curto período) com Messiaen, apontam outras

[144] "A esfera da evolução humana é a do Bem e do Mal e o *ego* pode 'virar' tanto para um lado como para o outro. Os extremos do egoísmo (materialismo ou espiritualismo) opõem-se ao caminho do meio." (Entrevista, junho de 2002)
[145] Steiner, *A Filosofia da Liberdade*, s.d., p.146
[146] ibid, p.141
[147] ibid, p.144
[148] Entrevista, junho de 2002.
[149] As apostilas citadas encontram-se reproduzidas nos Anexos.

origens e revelam quão abrangente é sua concepção de modalismo. Segundo Arzolla, Mahle "não abandona a hierarquia das funções harmônicas, mantendo um centro tonal definido mesmo quando expande a tonalidade em direção ao cromatismo, pois acha que tendo a 5ª e a 8ª, o modo é melhor assimilado pelo ouvinte."[150] Ele considera a resolução harmônica indispensável ao discurso musical, uma vez que "a lógica da harmonia equivale à do pensamento."[151]

A fim de aprofundar-se no estudo da linguagem modal, Mahle, com a ajuda de um aluno de composição, anotou todas as combinações possíveis dos modos de 5 a 12 notas. Chegaram a aproximadamente 1200 escalas, das quais Mahle selecionou cerca de 70, aquelas que considerou as "mais interessantes"[152]. Deste trabalho resultou, entre outras obras, a série de *Duetos Modais*, predominantes entre 1974 e 1981[153]. No ano em que a produção dos *Duetos* foi mais intensa (1977), Mahle escreveu também sua primeira apostila teórica, intitulada *Modos, Escalas e Séries* (D30). O objetivo dessa apostila era "sistematizar esta matéria"[154], tornando-a acessível a seus alunos. Após a primeira, Mahle produziu ainda outras apostilas sobre os seguintes assuntos: *Harmonia* (D31); *Análise* (D33); *Cadências e Progressões* (D34); *Contraponto* (D35); *Regência* (D38); *Problemas de Interpretação* (s/nº)[155]. Nessas apostilas, Mahle teve a oportunidade de desenvolver uma outra dimensão do seu trabalho: a exposição, por meio de palavras e gráficos, dos

---

[150] Arzolla, 1996, p.30. Por serem os primeiros parciais da série harmônica, a 8ª e a 5 têm uma importância estrutural.
[151] Ibidem
[152] Mahle observa que, entre a oitava e a escala cromática "há mais de mil modos, os mais interessantes entre 5 e 8 notas." (Apostila D-30, p.1)
[153] Os primeiros foram os *Duetos Modais para Violinos,* que datam de 1969; em 1974 foi a vez dos *Duetos Modais para Violoncelos*. Três anos depois, em 1977, Mahle escreveria a maior parte deles: clarineta, fagote, trombone, trompete e trompa foram os instrumentos escolhidos. Em 1980 foi a vez do contrabaixo e, em 1984, da flauta. Os últimos *Duetos Modais*, de 1990, foram escritos para violas.
[154] Entrevista concedida a Eliane Tokeshi em 1998.
[155] "Mahle escreveu um livrinho que explica muitas de suas idéias, tanto musicais como pedagógicas. Ele se chama *Problemas de Interpretação* e cobre muitos aspectos da prática interpretativa, desde como ler um texto musical a como comportar-se no palco." (Lloyd, 2000, p.9)

princípios teóricos que estruturam sua música. As apostilas constituem, portanto, um acesso privilegiado ao pensamento estético-musical de Mahle.

No entanto, a análise desse material será deixada para o terceiro capítulo. Antes disso, faremos um estudo da relação da obra de Rudolf Steiner com a pensamento romântico do idealismo alemão do final do século XVIII e início do XIX. Acreditamos que a análise das apostilas será tanto mais rica quanto melhor conhecermos os princípios e conceitos da Antroposofia e também do pensamento morfológico de Goethe, fonte primária da qual Steiner retirou os fundamentos da sua doutrina.

Capítulo II

"A percepção da idéia na realidade é a verdadeira comunhão do Homem."

(Rudolf Steiner, 1887)

2 – Da morfologia goethiana à *Filosofia da Liberdade*.

Iniciei este trabalho comentando o fato de Mahle ter-me indicado *A Filosofia da Liberdade* para uma compreensão seminal do pensamento antroposófico de Rudolf Steiner. Uma vez que Mahle utiliza uma série de conceitos oriundos da Antroposofia, ao falar de aspectos relativos ao seu trabalho e à sua música, a leitura do livro de Steiner revelou-se fundamental para minha pesquisa.

A partir desse estudo, pude constatar a presença do pensamento de Goethe na concepção estético-musical de Mahle. Esta hipótese se fundamenta na intensa relação de Steiner com a obra de Goethe em seus anos de formação intelectual. Neste sentido, pode-se afirmar que a própria Antroposofia está, em suas origens, ligada ao pensamento morfológico. Paralelamente, enquanto leitor de Goethe, Mahle também sofre a influência direta deste autor. Todavia, é importante notar, seu olhar sobre a obra de Goethe é parcialmente orientado pela interpretação que Steiner faz dessa obra.

O presente capítulo pretende mostrar que a Antroposofia encontra suporte numa concepção goethiana de harmonia. O pensamento goethiano tem na atividade simbólica da imaginação (*Phantasie*) o suporte para uma concepção original de conhecimento. Este é concebido como um harmonizar-se do sujeito com o objeto, conhecimento heurístico[156] de cunho estético.

A concepção moral em Goethe também está relacionada ao conceito de harmonia: no contexto do pensamento morfológico de Goethe, harmonia e liberdade são conceitos correlatos, é a correspondência entre as ações e a própria essência do sujeito que define o

[156] Chamaremos de "heurístico" um método que se baseia na "aproximação progressiva de um dado problema" ou objeto. (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.1524)

comportamento ético. Neste sentido, a educação estética adquire uma dimensão moral, na medida que favorece a harmonia das faculdades do espírito.

Na tentativa de unir ciência e arte, Goethe segue um modo de representação genético que procura recriar todas as etapas do percurso evolutivo, das formas e seres mais simples até culminar no homem, concretizando assim a possibilidade de uma transição gradual da natureza à liberdade. Quem garante essa possibilidade é a noção de uma harmonia soberana, unindo todos os níveis da realidade e remetendo-os a uma mesma Idéia originária.

Os principais assuntos abordados neste capítulo serão, portanto: a) a relação seminal de Steiner com a obra de Goethe; b) a gênese do conceito de *Bildung* e seu significado; c) a relação da *Crítica do Juízo* de Kant com o pensamento morfológico, e o papel da imaginação como faculdade mediadora; d) a busca, por Goethe, de um modo de apresentação adequado à expressão da idéia[157]; e) o conceito de harmonia como fundamento de uma teoria do conhecimento e de uma estética, a partir da *Doutrina das Cores*.

2.1 – Os anos de formação de Steiner

A trajetória intelectual de Steiner é peculiar. Em 1879, recém admitido na Academia Técnica de Viena, Steiner, então com 18 anos, iniciava seus estudos de

[157] Maria Filomena Molder observa que, quando Goethe se refere à "Idéia", está indicando o absoluto; já "as idéias", são tomadas em sentido platônico e dizem respeito aos arquétipos, às formas dos seres. (Cf. Molder, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995)

engenharia[158]. Nessa mesma época, já se dedicava à leitura de Kant e dos filósofos idealistas:

> "No intervalo entre a formatura no liceu e o começo dos estudos acadêmicos, Rudolf Steiner pôde adquirir, por meio da venda de seus velhos livros escolares, uma série de obras dos grandes filósofos do Idealismo alemão. De Kant e sua gnosiologia tão fundamentalmente elaborada ele se voltou para Fichte, Hegel, Schelling e seus discípulos, começando também com Darwin."[159]

A identificação de Steiner com a obra de Fichte superou seu interesse por outros autores: "Meu empenho para com os conceitos científico-naturais acabou por levar-me a perceber na atividade do 'eu' humano o único ponto de partida possível para uma cognição verdadeira. Se o eu for ativo e, ao mesmo tempo, contemplar essa atividade, a pessoa terá na sua consciência um elemento espiritual em toda a sua espontaneidade"[160]. Eram os primeiros passos rumo à Antroposofia, pois o princípio fundamental do "eu" reflexivo, auto-contemplativo, jamais seria abandonado. O próprio Steiner admitiria, tempos depois, em sua autobiografia: "Muita coisa da qual nasceu a 'Ciência Oculta' foi ventilada, naquele tempo, em conexão com os pronunciamentos de Fichte."[161]

Por volta de 1880, ainda no período vienense, Steiner inicia-se na obra de Goethe através do goethianista Karl Julius Schröer (1825-1900). Schröer estava empenhado em mostrar a seus contemporâneos o valor e a grandeza da segunda parte do *Fausto*, então considerada uma obra menor, inferior à primeira parte, trabalho de um Goethe velho e sem inspiração. Schröer acreditava justamente no contrário, para ele a segunda parte do

[158] Rudolf Steiner (1861-1923) nasceu na cidade de Kraljevec, Áustria-Hungria, atual Eslovênia.
[159] Hemleben, *Rudolf Steiner*, São Paulo: Editora Antroposófica, 1989, p.26
[160] Steiner, *Mein Lebensgang* in Hemleben, p.26
[161] Steiner, *Mein Lebensgang* in Hemleben, p.29. A *Ciência Oculta* pertence a uma fase posterior da vida de Steiner, quando, após entrar para a sociedade teosófica, cria a Antroposofia.

Fausto continha toda a sabedoria e a experiência acumuladas por Goethe em sua longa existência.

Admirado com a inteligência e o interesse de Steiner, Schröer viu nele a promessa de um grande especialista e divulgador de Goethe. E assim, por indicação de Schröer, em 1884 Steiner foi chamado a participar da edição das obras de Goethe, organizada por Joseph Kürschner (1855-1902) para a *Deutsche Nationalliteratur*. Responsável pelas obras científicas, Steiner escrevia na introdução de *A Metamorfose das Plantas*: "Goethe é o Copérnico e o Kepler do mundo orgânico."[162] Em 1886 Steiner publica sua primeira obra: *Fundamentos para uma Gnosiologia da Cosmovisão Goethiana – com particular consideração a Schiller*[163], na qual ele procura justificar a "cosmovisão goethiana" através de uma fundamentação baseada em princípios oriundos da filosofia de Fichte: "As observações científicas de Goethe e Schiller consistiram para mim num centro para o qual se há de procurar começo e fim. O começo, por meio de caracterização da base do princípio, pela qual temos de imaginar suportada essa cosmovisão; o fim, pela explicação das conseqüências que esse modo de observar teria para nossa visão do mundo e da vida."[164] O "princípio" ao qual Steiner se refere é exatamente o pensamento auto-reflexivo de Fichte, o "eu" que se volta sobre si mesmo. O "fim", conforme está exposto em *A Filosofia da Liberdade*, é a possibilidade de uma liberdade real, objetiva, liberdade que é, ao mesmo tempo a destinação do homem. Hemleben comenta ainda: "Nessa primeira obra, ele recobra o que Goethe sempre evitou: pensar sobre o seu

---

[162] Steiner, Introduction à *La Métamorphose des Plantes* (1893-97) in Goethe, *La Métamorphose des Plantes*, Paris: Triades, 1975, p.57
[163] *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung – mit besonderer Rücksicht auf Schiller*, 1886.
[164] Carta de Steiner a Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) in Hemleben, pp.42 e 43

próprio pensar. Contudo, foi isto o que teve de ser realizado para comprovar a 'natureza científica' do método naturalista de Goethe."[165]

Em 1888 Steiner profere uma de suas primeiras conferências, intitulada *Goethe como Pai de uma Nova Estética*[166]. Em tom winckelmanniano, Steiner descreve um passado idealizado: "O grego não se emancipou da Natureza, e por isso todos os seus desejos puderam ser satisfeitos por ela. (...) Desta maneira, a Arte só constituía, para este povo ingênuo, uma extensão do viver e atuar dentro da natureza – nascendo, portanto, imediatamente dela. (...) Por isso Aristóteles não conhecia um princípio artístico superior à imitação da Natureza."[167] A fim de reencontrar a conexão perdida com a natureza, o homem moderno precisaria conjugar as "riquezas do espírito evoluído" e a "erudição da época moderna" com aquela "ingenuidade" originária dos gregos[168]. Goethe aparece então, aos olhos de Steiner, como o artista capaz de levar a cabo essa síntese. Ele defende a estética goethiana como fundamento excelente para uma nova compreensão do mundo, para uma nova concepção de conhecimento: Goethe "se aprofunda na realidade para encontrar em sua contínua transformação, em seu devir e mover, as leis imutáveis; ele se põe diante do indivíduo para nele contemplar o arquétipo."[169]

O belo se consagra na estética goethiana como visão da *idéia*, e, portanto, como um conhecimento de uma ordem superior àquele constituído meramente pelos conceitos

[165] Hemleben, p.42
[166] *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik*, 1888.
[167] Steiner, Rudolf, *Arte e Estética segundo Goethe – Goethe como inaugurador de uma estética nova*, São Paulo: Editora Antroposófica, 1998, p.13
[168] Schiller, em *Poesia Ingênua e Sentimental* (1796), estabeleceu a distinção essencial entre o modo clássico (ingênuo) e o romântico (sentimental). Ele identificou em Goethe o poeta ingênuo, enquanto ele próprio se reconhecia como um poeta sentimental.
[169] Steiner, op.cit, 1998, p.17. A capacidade de enxergar o universal no particular é um dos aspectos mais importantes do pensamento morfológico de Goethe e tem uma estreita relação com a descrição que Kant faz da gênese do conceito empírico pela imaginação. Voltaremos a esse tema mais adiante.

do entendimento: “o belo se manifesta onde a idéia se expressa e se articula, ou seja, onde nós percebemos a lei de maneira imediata no fenômeno externo.”[170] Segundo Steiner, ao contrário dos idealistas Schelling e Hegel, que definiam o belo como “a idéia sob a forma de aparência sensória”, Goethe irá definí-lo como “a aparência sensória sob a forma de idéia”[171]. Essa diferença não é desprezível, pois implica uma valorização do real, um respeito pelo objeto.

O método goethiano baseia-se numa cuidadosa observação, que, conjugada a uma poderosa capacidade imaginativa, tem como objetivo alcançar uma “visão elevada” (*hohere Anschauung*) dos fenômenos. Essa “visão elevada”, possível na medida que expõe o universal no particular, é a base de um importante conceito que Steiner irá apresentar, posteriormente, na Antroposofia: a noção de *clarividência*. Quem fornece as indicações sobre esse assunto é o próprio Mahle, que define a clarividência como “o estágio mais evoluído de um indivíduo, um estado de comunhão completa com os outros seres vivos.”[172]

Ele diz ainda que, segundo Steiner, por detrás do mundo material existe um mundo de “pensamentos objetivos”. Mahle explica que o pensamento do homem, em certa medida, é *subjetivo* e que, somente através da clarividência, podemos enxergar as *idéias objetivas* que se manifestam nos múltiplos fenômenos visíveis. Na distinção que ele estabelece entre a percepção comum e a clarividência, um outro dado importante aparece: “a percepção por meio dos sentidos, a acuidade dos sentidos, depende de um certo grau de concentração que não é muito grande; já a clarividência, ou ‘percepção da

[170] ibid, p.31
[171] ibid, p.33
[172] Entrevista, julho de 2001.

alma', depende muito do controle emocional. A clarividência depende da quietude da alma."[173]

Não é difícil, portanto, estabelecer um paralelo entre o conceito de clarividência em Steiner e o conceito de contemplação em Goethe. Os "pensamentos objetivos" que Steiner enxerga por detrás do mundo material equivalem à *idéia* que Goethe identifica no belo; o "estado de comunhão com os outros seres" de Steiner aproxima-se do "tornar-se um com o objeto", método heurístico preconizado por Goethe; a "quietude da alma" de Steiner é também a condição necessária para a "visão elevada" ou "intuição exata" (*eine exakte sinnliche Phantasie*) de Goethe[174].

Ainda na conferência de 1888, Steiner proclama: "Ora, a estética partindo da definição de que 'o belo é algo sensoriamente real que aparece como idéia' sem dúvida ainda não existe – terá de ser produzida. Ela pode ser chamada simplesmente a 'estética da cosmovisão de Goethe'. E essa é a estética do futuro."[175] Segundo essa estética, o artista é exemplar, é o *gênio* que percebe as leis naturais agindo nos objetos, é um archote que orienta a humanidade: "o artista se nos apresenta como o continuador do espírito que atua no mundo; ele continua a criação onde o espírito divino a abandonou. Ele se nos apresenta em íntima confraternização com o espírito divino e a Arte como a continuação livre da Evolução Natural."[176]

É importante notar que o conceito de evolução representa um dos grandes temas do final do século XIX. As teorias de Darwin mobilizavam intelectuais do mundo todo, e

---

[173] Entrevista, agosto de 2003.
[174] Todos esses aspectos do pensamento morfológico de Goethe serão discutidos mais adiante, ainda neste capítulo.
[175] Steiner, op. Cit., 1998, p.34
[176] ibid, p.34. Mahle repete as palavras de Steiner: "O homem, parte integrante da natureza, deve, através do espírito, continuar a evolução através das suas criações." (Entrevista, junho de 2002)

Steiner participava ativamente das discussões sobre o assunto, correspondendo-se com importantes nomes da época, como Ernst Haeckel (1834-1919)[177] e o filósofo berlinense Eduard von Hartmann (1842-1906)[178] – os quais chegou a conhecer pessoalmente[179]. Steiner procurava dar sua própria contribuição para esse debate ao reacender o interesse pelas obras científicas de Goethe, num retorno às próprias fontes do pensamento evolucionista. O pensamento morfológico de Goethe fornecia, segundo ele, o ponto de vista adequado para se pensar a própria evolução da humanidade. Na introdução à *Metamorfose das Plantas*, Steiner propõe uma reavaliação da importância das obras científicas de Goethe: "desse modo, ficará mais clara para nós a afinidade entre a concepção goethiana da natureza e aquela atualmente admitida, notadamente a teoria da evolução sob sua forma moderna."[180]

O estudo da obra Goethe prosseguiria por mais sete anos. Schröer, satisfeito com o desempenho de Steiner na edição de Kürschner, o apresentou aos diretores do arquivo Goethe-Schiller em Weimar e Steiner ficou novamente responsável pelos comentários sobre a parte científica da obra de Goethe, dessa vez para a grande "Edição Sophia", trabalho que o reteve em Weimar de 1890 a 1897[181].

---

177 Haeckel foi professor de zoologia em Jena a partir de 1865. Partidário do "transformismo" de Darwin, "ele formulou um monismo naturalista que ganhou, cada vez mais, a forma de uma filosofia animista." (Petit Robert 2, 1990, p.799) Suas principais obras são a *História da criação dos seres organizados a partir das leis naturais* (1868), *A Antropogenia* (1874) e *As Maravilhas da Vida* (1904).

178 O objetivo de sua filosofia era unir a "Idéia" hegeliana com a "Vontade Cega" de Schopenhauer numa doutrina do "Espírito Absoluto", ou, como ele preferia, em seu "monismo espiritual". Sua principal obra é a *Philosophie des Unbewussten* (Filosofia do Inconsciente), de 1869.

179 A Hartmann, Steiner dedicou sua tese de doutorado, publicada sob o título *Verdade e Ciência – Prólogo Para Uma Filosofia da Liberdade* (*Wahrheit und Wissenschaft*, 1892) e a Haeckel dedicou sua *Concepção Goethiana do Mundo* (*Goethes Weltanschauung*, 1897)

180 Steiner, *Introduction* (1893-97) in Goethe, *La Métamorphose des Plantes*, 1975, p.15

181 "Aos colaboradores permanentes, juntou-se, no outono de 1890, Rudolf Steiner, de Viena. Foi-lhe atribuído o campo da Morfologia (com exceção da parte osteológica), cinco ou talvez seis tomos da segunda seção, aos quais aflui material altamente importante do espólio manuscrito." (volume XII do Anuário de Goethe in Hemleben, p.47)

Durante esse período Steiner concluiu ainda seu Doutorado em Filosofia, na Universidade de Rostock, sob orientação de Heinrich von Stein (1833-1896). A tese, intitulada *A questão fundamental da gnosiologia, com especial consideração à doutrina da ciência de Fichte. Prolegômenos para o entendimento da consciência filosófica consigo própria* (1891), foi, posteriormente, editada com o título de *Verdade e Ciência – prólogo para uma Filosofia da Liberdade* (1892).

Em 1894 Steiner publica sua obra seminal: *A Filosofia da Liberdade*. Segundo Hemleben, "em princípio, *A Filosofia da Liberdade* já contém, em raciocínio puro, tudo o que, posteriormente, Rudolf Steiner desenvolveu como conteúdo da *Antroposofia*."[182]. O objetivo da obra era "a elaboração de uma ciência espiritual nos moldes dos métodos exatos da ciência natural, escolhendo, porém, como objetos de cognição tanto o mundo sensório como o supra-sensorial."[183]

O estudo de Kant e dos idealistas havia despertado em Steiner sérias dúvidas quanto aos reais limites do conhecimento humano. Seu ponto de vista estava mais de acordo com o de Goethe, para quem o mundo espiritual e a natureza formavam um todo inseparável, e a constituição humana não representava um limite para o conhecimento. Segundo José Tadeu Arantes, todo o trabalho intelectual da juventude de Steiner "foi pautado pela necessidade de construir uma teoria do conhecimento alternativa à de Kant."[184] Nesse sentido, *A Filosofia da liberdade* é uma tentativa de conciliar teses da filosofia de Fichte ao pensamento morfológico de Goethe. A grande tese defendida nesta obra é a da *continuidade entre o problema do conhecimento e o da liberdade*, pois, "para

---

[182] Hemleben, op.cit, 1989, p.65
[183] ibid, p.65
[184] Arantes, José Tadeu, "O Jovem Steiner" in revista *Ensino*, São Paulo: Ed. Antroposófica, 1999 – edição eletrônica: http://www.sab.org.br/steiner/jovem-steiner.htm

Steiner, a tarefa de transpor os limites da cognição está intimamente ligada ao problema da liberdade humana."[185] Steiner toma como ponto de apoio para sua teoria uma única e primordial faculdade, o *pensamento*, que responde, ao mesmo tempo, pelo conhecimento dos objetos, pela consciência do sujeito e pela determinação da moral.

> "Tudo sobre o que vamos discorrer no presente livro pertence a um ou a outro de dois problemas fundamentais da vida humana. O primeiro consiste em determinar se existe a possibilidade de considerar de tal forma a natureza do homem que esse novo aspecto possa servir de suporte ao seu conhecimento (...) O outro problema é o seguinte: pode o homem, como ser dotado de vontade, atribuir-se o livre-arbítrio? (...) Neste livro pretendemos provar que as experiências anímicas que a segunda questão provoca dependem do ponto de vista que o homem seja capaz de adotar relativamente à primeira, e demonstrar que existe um conceito da entidade humana capaz de servir de suporte para todo o resto do conhecimento; queremos dar a entender, além disso, que sob esse ponto de vista, há a possibilidade de se encontrar plena justificação para a idéia da liberdade da vontade, desde que antes se descubra a região anímica onde a vontade livre possa se desenvolver."[186]

O conhecimento é para Steiner uma incessante busca pela unidade do homem com o mundo: "A história da vida espiritual da Humanidade é, pode-se dizer, a descrição da insistente procura da unidade entre nós e o mundo. A arte, a religião e a ciência perseguem este mesmo fim."[187]

A liberdade, por sua vez, depende da capacidade do sujeito de se conhecer a si mesmo e, a partir daí, seguir sua própria determinação ideal, sua própria essência: "O

[185] Hemleben, op.Cit, p.67
[186] Steiner, Rudolf, *A Filosofia da Liberdade*, São Paulo: Associação Pedagógica Rudolf Steiner, s.d., p.iii
[187] ibid, p.14. Reporto-me ao primeiro capítulo desta tese, onde Mahle se refere à arte, à ciência e à religião como "os três interesses do espírito".

homem é livre na medida que seja capaz de se obedecer a si mesmo em cada momento da sua existência."[188] Steiner chama de *fantasia moral* essa capacidade, que guarda muitos pontos em comum com a *imaginação* goethiana. Em linhas gerais, poderíamos resumir o argumento de Steiner da seguinte forma: assim como a observação (que fornece as percepções) associada ao pensamento (que fornece o conceito[189]) possibilita um real conhecimento dos objetos, o pensamento que se volta sobre si mesmo converte o sujeito em objeto e, a partir daí, passa a ser também o responsável pela determinação da moral no sujeito.

Essa moral individualmente determinada apresenta, no entanto, valor universal, na medida que o pensamento é, ele próprio, universal: "No pensamento se nos oferece o elemento que integra nossa individualidade particular ao cosmos. Enquanto percebemos e sentimos, somos seres particulares; enquanto pensamos, somos o ser universal que tudo penetra."[190] A doutrina moral de Steiner recebe o nome de "individualismo ético" e constitui uma peça-chave para a compreensão do seu discurso sobre a liberdade.

Após o período de Weimar e da *Filosofia da Liberdade*, Steiner parte para Berlim. Por volta de 1900, ele entra em contato com a comunidade teosófica e, a partir desse momento, se volta para a religião e o esoterismo orientais. Seu discurso adquire novos contornos, o tom filosófico se mistura ao simbolismo religioso, a doutrina cristã ganha uma interpretação antroposófica. Segundo Hemleben, a tarefa espiritual que Steiner determinou para si mesmo consistia em "religar ciência e religião (…) e a partir

---

[188] Ibid, p.141
[189] Para Steiner, numa clara inspiração goethiana, o conceito corresponde a uma imagem sinóptica do objeto: "a imagem que se me oferece num determinado instante não é mais do que um segmento casual de um objeto em contínua transformação." (ibid, p.70)
[190] Steiner, *A Filosofia da Liberdade*, São Paulo: Associação Pedagógica Rudolf Steiner, s/data, p.74

disto fecundar de novo a arte e a vida."[191] Em 1903 Steiner utiliza, pela primeira vez, o termo Antroposofia[192]. A partir dessa época, até sua morte em 1925, Steiner se dedica integralmente à elaboração e à consolidação desta doutrina, ou "ciência espiritual".

Sentindo a necessidade de um centro para a reunião das atividades antroposóficas, Steiner construiu, às vésperas da 1ª guerra mundial, o primeiro *Goetheanum*. Localizado em Dornach, Basiléia (Suíça), os recursos para a construção foram arrecadados a partir de doações voluntárias. O nome Goetheanum tinha um sentido claro: "Pela escolha desse nome foi documentado mais uma vez, ante todos, o quão profundamente ligada à essência e obra de Goethe queria Rudolf Steiner que fosse entendida sua Antroposofia."[193]

2.2 – O resgate das obras científicas de Goethe

Na época em que apareceram, as obras científicas de Goethe foram objeto de incompreensão e discriminação por parte da comunidade científica, de um lado, e da comunidade literária e do público, de outro[194]. Entre outras coisas, o desgaste causado pela polêmica em torno da ótica newtoniana fez com que essa importante parcela de sua produção fosse parcialmente esquecida e abandonada. Como vimos, Steiner foi um pioneiro no estudo sistemático dessa obra, e sua admiração pelas idéias de Goethe traduz-

[191] Hemleben, op. Cit., p.30. Maria Filomena Molder define o pensamento morfológico de Goethe como uma tentativa de ligar arte e ciência. Levando em consideração que a concepção de ciência à qual Steiner se reporta vem de Goethe, podemos considerar que o grande objetivo da Antroposofia é, como Mahle afirma, proporcionar o equilíbrio entre os três interesses do espírito, a arte, a ciência e a religião.
[192] *De Zaratustra a Nietzche – História da evolução da humanidade, com base nas cosmovisões desde os tempos primordiais orientais até a atualidade, ou Antroposofia* (1903).
[193] Hemleben, op.Cit., pp.112 e 113
[194] Apesar disso, não se pode ignorar o efeito considerável dessas obras sobre as pessoas que faziam parte do círculo de relações de Goethe, que consistia da "nata" da intelectualidade de seu tempo.

se nas palavras com que ele as apresenta: "Elas não são apenas a visão profética de um poeta prevendo as descobertas por vir, mas também são descobertas teóricas independentes, ainda não suficientemente apreciadas e das quais a ciência há de nutrir-se por muito tempo ainda."[195]

Mas, se Goethe perdera a disputa com a ciência estabelecida, se o seu ponto de vista fora rechaçado, o que esperava Steiner encontrar em *A Metamorfose das Plantas* (1790) e na *Doutrina das Cores* (1808), além dos diversos ensaios sobre estes e outros temas, alguns publicados, outros inéditos, que revelavam a intensa e persistente busca de Goethe por compreender os fenômenos naturais?

A resposta está numa concepção grega de natureza, numa *physis*[196] produtora de formas, dinâmica, jamais inerte, que encontra correspondência na arte, na poesia, na *imaginação* humana, igualmente produtiva, igualmente dinâmica. A reflexividade entre o humano e o natural foi o ponto de partida para Goethe chegar à sua *lei da metamorfose*: "O que está formado transforma-se de novo imediatamente e nós temos, se quisermos de algum modo chegar à intuição viva da Natureza, de nos mantermos tão móveis e plásticos como o exemplo que ela nos propõe."[197] Goethe desenvolveu um método contemplativo, simultaneamente produtivo e receptivo, fundado no reconhecimento de uma origem comum para todas as formas e seres. Assim nasceu a Morfologia, termo que ele próprio cunhou para dar nome a essa disciplina, que cultiva um tipo específico de olhar e procura

[195] Steiner, Introduction à la *Métamorphose des Plantes* (1893-97) in Goethe, *La Métamorphose des Plantes*, 1975, p.57

[196] Karl Kerényi define o conceito de Natureza a partir da etimologia do grego *physis*: "Natureza [*Physis*] diz-se, num sentido, da geração das coisas que crescem (…) noutro sentido, diz-se daquilo primeiro e imanente a partir do qual cresce aquilo que cresce. Também aquilo de onde procede em cada um dos entes naturais o primeiro movimento, que reside neles enquanto tais (…). Assim, de acordo com o exposto, a natureza primeira e propriamente dita é a substância das coisas que têm o princípio do movimento em si próprias e enquanto tais" (*Metafísica* Δ 4, 1014 b 16/ 1015 a 10 in Molder, p.110)

[197] Goethe, "*Die Absicht eingeleitet*", *Zur Morphologie* I, 1, 1817 (*HA* 13, pp.54-56) in Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, 1993, p.69

substituir o conceito de forma [*Gestalt*] pelo de formação [*Bildung*] ou "forma formante"[198]:

"A Morfologia repousa sobre a convicção de que tudo o que é, tem também de se significar a si próprio. Admitimos este princípio, desde os primeiros elementos físicos e químicos até à exteriorização espiritual do homem. Nós voltamo-nos imediatamente para o que tem forma. O inorgânico, o vegetativo, o animal, o humano, tudo se significa a si próprio e aparece como o que é ao nosso sentido externo e ao nosso sentido interno. A forma é algo em movimento, algo que advém, algo que está em transição. A doutrina da forma é doutrina da transformação. A doutrina da metamorfose é a chave de todos os sinais da natureza."[199]

2.3 – O ideal grego de harmonia e a *Viagem à Itália*

"Parece bastante provado que os gregos entenderam pela palavra música todas as belas-artes. (...) Essas noções parecem ter sido transmitidas aos gregos pelos egípcios. Vêmo-lo pelo *Mercurio Trismegisto*, traduzido do egípcio para o grego, único livro que nos resta daquelas imensas bibliotecas do Egito. Aí se fala a todo momento da harmonia da música com a qual Deus dispôs as esferas do Universo. Toda espécie de arranjo e de ordem foi portanto considerada música na Grécia, e por fim essa palavra passou a ser aplicada unicamente à teoria e à prática dos sons da voz e dos instrumentos."[200]

---

[198] "*Gestalt* é um termo que fixa a forma na sua configuração exterior (numa configuração exterior), enquanto aparência estática, determinada num certo momento, quase uma abstracção (...); *Bildung* exprime tudo o que é produzido ou que está a caminho de o ser, envolvendo as ideias de passagem, de transição e de força formativa." (Molder, p.249)

[199] "Zur Morphologie", *LA* I, 10, p.128 in Molder, p.248. É importante notar que, em Goethe, a própria idéia é concebida como forma.

[200] Voltaire, Comentário sobre *O Espírito das Leis* de Montesquieu (1777), §XX in *Comentários Políticos*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.27

Na Alemanha o classicismo surge tardiamente e tem por modelo os gregos. O historiador e teórico da arte Hans Joachim Winckelmann (1717-1768) compreendia a palavra história "no sentido mais amplo que tal termo tem na língua grega"[201], e não como mera sucessão cronológica. Para ele a história tinha uma finalidade própria, que se apresentava sinopticamente.

> "O objeto de uma história da Arte fundamentada consiste, sobretudo, em remontar até às origens, seguir seus progressos e variações até sua perfeição; marcar sua decadência e queda até seu desaparecimento e dar a conhecer os diferentes estilos e características da arte dos distintos povos, épocas e artistas, demonstrando todas as afirmações, na medida do possível, por meio dos monumentos da Antigüidade que chegou até nós."[202]

Segundo Winckelman, o período clássico grego representava o ponto culminante desse processo, apogeu do pensamento e da realização estética. Um dos traços mais marcantes dessa arte grega idealizada é sua relação com a natureza e com tudo aquilo que é originário. Não houve, dizia Winckelmann, outro povo que vivesse em um mais perfeito estado de harmonia, de equilíbrio entre civilização e natureza, do que os gregos[203]: "A imitação dos antigos pode nos ensinar a chegar rapidamente à inteligência, porque neles se encontra a essência daquilo que está distribuído por toda a natureza".[204]

---

[201] Winckelmann, *História da Arte na Antigüidade*, 1764 in Ricotta, Lúcia. *Natureza, Ciência e Estética em Alexander von Humboldt*, Rio de Janeiro: Mauad, 2003, p.27

[202] ibid. Segundo esse ponto de vista, que tem em seu fundamento uma analogia com o processo observado nos organismos vivos, a própria história é pensada como organismo. Essa concepção terá uma grande influência sobre as idéias morfológicas de Goethe.

[203] Winckelmann jamais colocará em pé de igualdade os romanos e os gregos. Ele nega a originalidade dos romanos e considera a sua arte uma imitação em grau inferior do modelo clássico grego. Nesse sentido o classicismo alemão contrasta com o humanismo Italiano e suas raízes latinas.

[204] Winckelmann, *O Belo na Arte* in Ricotta, p.28

A obra de Winckelmann está imbuída de um forte caráter pedagógico e confere à antigüidade a condição de "norma perfeita" e "modelo" para os modernos. Ele foi um dos pioneiros na busca de uma origem com a qual os alemães pudessem identificar-se e fundar sua própria identidade nacional[205]. Numa Alemanha que se consolidava política e culturalmente, as idéias de Winckelmann foram amplamente divulgadas e tiveram papel fundamental na formação intelectual de grandes nomes de seu tempo.

A viagem à Itália, realizada por Goethe entre os anos de 1786 e 1788, foi decisiva para a formulação da teoria da metamorfose. A influência de Winckelmann se faz sentir nesta passagem, escrita em Roma: "Hoje de manhã caíram-me nas mãos as cartas que Winckelmann escreveu da Itália. Com que emoção principiei a lê-las. (...) Com que valentia e quão bem ele abriu seu caminho! E quanto significa para mim a lembrança desse homem nesta cidade!" [206]

Na Itália, estimulado pela rica natureza local e desfrutando de relativo anonimato, Goethe pôde desenvolver seus interesses em total liberdade: foi simultaneamente poeta, naturalista, historiador, desenhista, buscando uma plenitude que lhe era negada em seu país natal. Aberto para as mais diversas experiências, para os mais variados tipos de objetos, Goethe registrou, lado a lado, observações sobre arquitetura, geologia, botânica, usos e costumes, pintura, escultura: "Da mesma forma que considero a natureza, assim considero agora a arte (...) Agora para mim a arquitetura, a escultura, a pintura, são como a mineralogia, a botânica e a zoologia."[207]

---

[205] Wilhelm von Humboldt (1767-1835) comenta essa característica do homem alemão: "Para se autodeterminar, os alemães têm necessidade de maneira geral de uma dupla perspectiva. Para conhecer o lugar particular que ocupamos, devemos sempre considerar simultaneamente dois pontos: a Antigüidade e o estrangeiro." (Oesterle, G. 1997, p.34 in Ricotta, op.cit., p.35)
[206] Goethe, *Viagem à Itália (1786-1788)*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.176
[207] Carta a Herder (s/data) in Mann, Thomas, *Ensaios*, 1988, p.118

Ele acreditava que a grandeza dos antigos consistia justamente no caráter de necessidade de que estavam revestidas suas obras. Assim como na natureza, onde tudo que existe obedece a uma razão de ser e desempenha uma função específica, na verdadeira arte nada deveria parecer arbitrário: "A minha suposição é a de que [os gregos] procediam justamente segundo as leis de que se vale a natureza, aquelas em cujo encalço me encontro. Há aí, porém, algo mais para o qual não logro encontrar expressão."[208]

2.4 – Kant e Goethe

A leitura de Kant, em especial da *Crítica do Juízo*, foi um passo necessário para que Goethe chegasse a uma formulação mais precisa de suas próprias idéias, principalmente no tocante à relação entre arte e natureza.

Os primeiros contatos de Goethe com a filosofia kantiana[209] deram-se, segundo consta, por intermédio de Johann Gottfried Herder (1744-1803). Ex-aluno de Kant, Herder afastara-se de seu antigo mestre por conta de divergências filosóficas[210]. Ao lado de Hamann (1730-1788), ele foi um dos principais idealizadores do *Sturm und Drang* (1770-1790), movimento literário pré-romântico do qual Goethe participou em sua juventude. Sob a influência das obras de Rousseau (1712-1778), Herder pregava um

---

[208] Goethe, *Viagem à Itália*, 1999, p.199

[209] Insatisfeito com o dogmatismo (Descartes) e com o cepticismo (Hume) de seu tempo, Kant submeteu a razão a uma rigorosa crítica das faculdades. É a chamada "filosofia crítica", na verdade uma preparação para um estágio mais elevado de sistematização filosófica. A inspiração de Kant veio, em grande parte, de Newton, que demonstrou a possibilidade de uma ciência física *a priori*. Kant procurou estender essa possibilidade à metafísica.

[210] "Herder, apesar de ser um discípulo, era, todavia, um opositor de Kant" ("Einwirkung der neueren Philosophie", *Zur Morphologie* I, 2, 1820 (*HA* 13, pp.25-29) in Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, 1993, p.65)

retorno às fontes primitivas da poesia antiga e do folclore nacional alemão. Numa reação contra o racionalismo da *Aufklärung*[211], o movimento propunha um tipo de filosofia de inspiração spinozista, uma filosofia viva, capaz de reconhecer a presença do divino nos objetos da sensibilidade. Já no campo literário, o movimento procurava substituir as formas gastas do classicismo acadêmico francês por uma literatura fundada no "gênio" e na espontaneidade.

Não é de estranhar que nessa época a posição de Goethe em relação à filosofia kantiana não fosse favorável. Sua visão de mundo era incompatível com a do autor da *Crítica da Razão Pura*[212] (1781), especialmente no tocante à Natureza; havia uma distância enorme entre a "Mãe grandiosa" que ela era para Goethe e a condição de mera representação a que fora reduzida por Kant. Goethe não via motivos para se duvidar dos fenômenos, eles o atraíam, incitavam à reflexão e deviam, portanto, ser ponto de partida para qualquer especulação[213]. A insatisfação de Goethe com as ciências teóricas transparece nas palavras do Fausto:

> "Filosofia, ai de mim! jurisprudência, medicina, e também tu, infeliz teologia!… eu as estudei a fundo com ardor e paciência: e agora eis-me aqui, pobre louco, tão sábio quanto antes. (…)
>
> Ah!, se a força e a voz do espírito me revelassem os muitos segredos que eu ignoro e eu não fosse mais forçado a repetir dolorosamente aquilo que eu não sei; se enfim eu pudesse conhecer tudo

---

[211] Assim é chamado o Iluminismo (tardio em relação a outros países europeus) na Alemanha.

[212] Kant nos ensina que a filosofia se divide em duas partes apenas: teórica e prática. À primeira correspondem os *conceitos do entendimento*, à segunda, o conceito de *liberdade*. A *Crítica da Razão Pura* (1781) [*Kritik der Reinen Vernunft*] investiga a razão no seu "interesse especulativo", ou seja, a relação das intuições da sensibilidade com os conceitos do entendimento. Foi nela que Kant levou a cabo a chamada "revolução copernicana", verdadeira inversão na perspectiva teórica dominante, e apresentou o problema da *coisa-em-si*: ao invés do conhecimento girar em torno dos objetos é a faculdade de conhecer quem determina os objetos; a coisa-em-si, verdadeira essência dos objetos, é incognoscível.

[213] "Em resumo: o homem não expressa o objecto na sua totalidade. Mas aquilo que ele expressa sobre ele é uma coisa real, nem que fosse apenas a sua idiossincrasia, quer dizer, a relação que essa coisa só tem com ele. Se não fosse assim, quem poderia formular a relação?" (Conversa com Riemer de 2 de agosto de 1807 in Molder, p.468)

aquilo que o mundo esconde em si mesmo e, sem agarrar-me a palavras inúteis, enxergar o que a natureza contém de secreta energia e eterna semente."[214]

A opinião de Goethe sobre a *Crítica da Razão Prática*[215] (1788) não foi diferente. Para ele, o que havia ali era parcialidade, unilateralidade: ao se tomar apenas a porção ideal do homem como determinante da moral, deixava-se de lado sua porção fenomênica, igualmente importante. O imperativo categórico soava aos ouvidos de Goethe excessivamente rígido, anti-humano. Seu ponto de vista em relação aos assuntos morais era bem mais flexível, ele procurava levar em consideração as ambigüidades inerentes à natureza humana: "Tenho o maior respeito pelo imperativo categórico e sei o bem que dele pode resultar, mas não devemos levá-lo longe demais; do contrário, essa idéia da liberdade ideal não conduz a nada de bom."[216]

Uma moral idealmente concebida não podia, segundo Goethe, dar conta da realidade: uma moral viva, prática, só podia efetivar-se na ação e a partir da própria ação, assim como o caráter de um homem só se pode apreender pela "reunião expressiva das suas ações e realizações"[217]. Toda ação traz em si um componente real e um ideal,

---

[214] Goethe, "Faust", *Théâtre Complet*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p.965

[215] A *Crítica da Razão Prática* (1788) [*Kritik der Praktischen Vernunft*], trata da segunda parte da filosofia, relativa à moral. O envolvimento de Kant com as questões morais remonta aos primeiros anos de sua formação pietista e à descoberta de Rousseau. Nesta obra ele trata do "interesse prático" da razão, verdadeira vocação desta faculdade. Kant reconheceu nos "conceitos da razão" ou "idéias" uma indeterminabilidade do ponto de vista teórico que as impede de tornar-se matéria de conhecimento objetivo. No entanto, são as idéias ou "postulados" da razão que nos fornecem as condições de uma vontade moral, determinável mediante a *lei moral* ou *imperativo categórico*: *"Age de tal modo que a máxima de tua vontade possa valer-te sempre como princípio de uma legislação universal."* (C.R.Pr., §7).

[216] Eckermann, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris: Librairie Gallimard, 1943, p.150

[217] "Cada forma é algo em aproximação histórica de si própria e da nossa possibilidade de a conhecer, reconhecendo-se através das suas transformações. Apenas na sua efectividade se capta, portanto, a essência de uma coisa, através de um movimento, de um impulso configurativo da história completa das suas acções. A essência de uma coisa apreende-se na medida que conseguirmos recolher uma imagem sinóptica das suas formas manifestadas, tal como o carácter de um homem unicamente pela reunião expressiva das suas acções e realizações se pode descrever." (Molder, *Introdução*, in Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, 1993, pp.17e18)

tornando efetiva a *lei* nos *objetos* da sensibilidade. Goethe lembra que "os gregos denominavam *entelecheia* uma essência que está sempre em função" e que "a função é a existência, pensada em atividade."[218] Essa dimensão originária da ação, que é um dos fundamentos do pensamento goethiano, aparece na cena do *Fausto* em que a personagem reflete sobre as palavras iniciais do *Gênesis*:

> "Está escrito: *No princípio era o verbo*! Já neste ponto eu me detenho! Como poderei prosseguir? É impossível para mim estimar suficientemente esta palavra, *o verbo*! Devo traduzí-la de outra maneira, se o espírito dignar-se a me iluminar. Está escrito: *No princípio era o espírito*! Meditemos bem sobre essa primeira linha e que a pena não seja excessivamente apressada! Será realmente o espírito quem tudo cria e conserva? Deveria ser então: *No princípio era a força*! Entretanto, escrevendo isto, algo me diz que eu não devo dar-me por satisfeito com este significado. Finalmente, eis que o espírito me ilumina! A inspiração desce sobre mim e eu escrevo simplesmente: *No princípio era a ação*!"[219]

No entanto, Goethe não era indiferente a Kant. Por diversas vezes tentou aproximar-se de sua filosofia e estudou suas obras com afinco. O surgimento da *Crítica do Juízo* (1790) foi uma grande alegria para ele, que neste mesmo ano publicava sua *Metamorfose das Plantas*. Em suas obras anteriores, Kant tratara do *juízo determinante*, a saber, juízo teórico e prático; dessa vez dedicava-se ao *juízo reflexivo* em suas duas formas: juízo estético e teleológico. E foi exatamente na *reflexividade* do sensível e do supra-sensível, no domínio da estética e dos fins naturais, que Goethe encontrou uma porta de entrada para o edifício crítico.

---

[218] Goethe, *Máximas e Reflexões*, nºs 44 e 45, 2003, p.8
[219] Goethe, *Faust*, 1951, p.984

"Ora, a *Crítica da Faculdade de Julgar* veio parar-me às mãos e devo-lhe um dos períodos mais felizes da minha vida. Nesse texto via as minhas mais díspares ocupações colocadas lado a lado, as produções da Arte e da Natureza tratadas em pé de igualdade, juízo estético e juízo teleológico iluminavam-se alternadamente.

Mesmo quando o meu modo de representação nem sempre podia submenter-se ao autor, quando num passo ou noutro parecia sentir a falta de algo, os grandes pensamentos centrais da obra eram, todavia, completamente análogos ao meu próprio criar, agir e pensar; a vida interior da Arte, tal como da Natureza, o seu agir mútuo de dentro para fora, estava claramente expresso no livro."[220]

Partindo de pontos distintos, Kant e Goethe encontraram-se nessa região intermediária, híbrida, entre o domínio dos conceitos da natureza e do conceito de liberdade. Seus métodos, porém, continuavam sendo diferentes: Kant era o analítico; Goethe, o intuitivo. Schiller (1759-1805), na famosa carta de 23 de Agosto de 1794, descreveu o método goetheano como um método sintético, fundado numa "intuição exata", no "gênio" criador, marca registrada do artista que compete com a própria natureza.

"Na sua intuição exata está tudo aquilo, e de modo muito mais completo, que a análise procura esforçadamente, e é só porque isto está em si como um todo que o seu próprio reino lhe está escondido; pois, infelizmente, nós só conhecemos o que separamos. (…) Você procura o necessário na natureza, mas procura-o pelo caminho mais difícil (...) Toma em conjunto a totalidade da natureza a fim de conseguir lançar luz sobre o singular (…) A partir da organização mais simples, você eleva-se passo a passo até outras mais complexas, para finalmente erguer

[220] "Einwirkung der neueren Philosophie", *Zur Morphologie* I, 2, 1820 (*HA* 13, pp.25-29) in *A Metamorfose das Plantas*, 1993, pp.65 a 67

geneticamente, a partir dos materiais da totalidade do edifício da natureza, a mais complexa de todas, o ser humano"[221]

A força produtiva de Goethe, sua imaginação poderosa, sua capacidade de observação aguçada, foram para Schiller objeto do maior interesse. O ensaio sobre *Poesia ingênua e sentimental* (1796) é resultado direto dessa relação. Schiller percebia em Goethe um modo grego de poetar, um modo *ingênuo*, caracterizado por "uma compreensão imediata, tomada para uso próprio"[222], o que contrastava com seu próprio modo, que ele definiu como *sentimental*: "O poeta, digo, ou *é* natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental"[223].

Esse traço "ingênuo" da personalidade de Goethe não estava restrito a sua atividade poética. Em relação à filosofia, por exemplo, sabe-se que Goethe se apropriava de tudo aquilo que encontrava ressonância em seu espírito e que poderia servir-lhe de alimento espiritual, ainda que nessa busca ele reunisse os autores mais díspares: "(...) tive de conceber um método, através do qual procurava apreender as opiniões dos filósofos *como se fossem objectos* e, desse modo, instruir-me."[224] Como ele próprio

[221] HA/Ba, 1, pp.164-165 in Molder, p.77. Essa forma de apresentação, que reúne, ao mesmo tempo, a análise científica (conceitual) e a síntese artística (simbólica), irá influenciar profundamente a obra de contemporâneos de Goethe. Em relação ao presente trabalho, devo adiantar que Mahle procede de forma análoga, reconstruindo em suas apostilas teóricas um "percurso genético" que inicia na série harmônica e culmina nas obras musicais e na atividade do músico. Trataremos desse assunto no terceiro capítulo, dedicado à análise das apostilas de Mahle.
[222] Molder, p.148
[223] (Schiller, *Poesia Ingênua e Sentimental*, 1991, p.60 in Schelling, *Filosofia da Arte*, p.129, nota). Segundo Schelling, "pode-se resumir toda a diferença entre o poeta ingênuo e o poeta sentimental <472> dizendo que naquele somente o objeto governa, neste o sujeito aparece como sujeito." (Schelling, ibid, §67, p. 130) Nas palavras do próprio Goethe, "ele [Schiller] assentou, por este meio, a primeira pedra para a totalidade da nova estética; porque *helénico* e *romântico*, e ainda toda a espécie de sinônimos que se possam encontrar, são todos reconduzíveis àquilo de que se falou em primeiro lugar, a preponderância do procedimento poético real ou ideal." ("Einwirkung der neueren Philosophie", (*HA* 13, pp.25-29) in Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, 1993, p.67)
[224] [grifo meu] "Einwirkung der neueren Philosophie", (*HA* 13, pp.25-29) in Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, 1993, p.67

atesta, suas tentativas de aproximação dos kantianos foram frustrantes, pois sua leitura "apaixonada" de Kant era bem diferente da abordagem disciplinada, analítica, daqueles. Os kantianos, por sua vez, não conseguiam reconhecer seu mestre na interpretação de Goethe:

> "Excitado apaixonadamente, eu continuava pelo meu caminho, só que cada vez mais rapidamente, porque eu próprio não sabia até onde ele me conduzia, e no que diz respeito ao contéudo e ao modo como me tinha apropriado dele, encontrava fraco acolhimento por parte dos kantianos. Pois eu só expressava aquilo que era estimulado em mim e não o que tinha lido."[225]

Goethe recusava toda forma de conhecimento que não pudesse ser convertida em algo novo, pessoal. Para ele, o conhecimento deveria enriquecer a faculdade de ação do sujeito e "trazer, imediatamente, um acréscimo de vida"[226]. Goethe era particularmente céptico em relação ao "*conhece-te a ti mesmo*" de Sócrates, para ele uma "armadilha dos padres secretamente aliados", interessados em desviar o ser humano da atividade no mundo por meio de uma "falsa contemplação interior"[227]. Observar os objetos e suas formas, constituía, portanto, o verdadeiro caminho para o auto-conhecimento: "O homem só se conhece a si próprio na medida que conhece o mundo, só se dá conta dele em si próprio e de si próprio nele. Cada novo objecto, bem contemplado, abre um novo órgão dentro de nós."[228]

O Dr. Heinroth (1773-1843), médico e psicólogo alemão, reconheceu em Goethe um tipo de pensamento que qualificou como *objetivo*, na medida que este não se separa

---

[225] *Einwirkung der neueren Philosophie* in Molder, p.65
[226] Carta a Schiller de 22 de outubro de 1798
[227] "Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort", *Zur Morphologie* II, 1, 1823 (*HA* 13, pp.37-41) in *A Metamorfose das Plantas,* 1993, pp. 67 e 68
[228] Ibid

dos objetos e que "os elementos dos objetos, as intuições (*Anschauungen*), entram nele e dele são penetrados no mais íntimo"[229]. Ou seja, o *intuir* para Goethe é um *pensar*, e o pensar, um intuir[230].

Maria Filomena Molder comenta: "Se o reino do pensamento é o reino dos visíveis, um pensamento intuitivo ou um pensamento em que o acto de intuir não se separa dos seus objectos (das manifestações enquanto formas), uma forma de actividade espiritual em que a intuição se expressa como um pensamento e o pensamento se consagra como intuição, tende a aproximar-se dos invisíveis pelo reino dos visíveis, mais ainda, tende a encontrar neste a possibilidade de acesso aos invisíveis, antecipando um princípio de reunificação (uma lei escondida) que reside simultaneamente na capacidade pensante e na natureza. Estas são as convicções que orientam o projecto morfológico de Goethe."

Um dos traços mais característicos do pensamento goetheano é, portanto, sua receptividade às formas, receptividade que se converte em produtividade e que devolve, por meio da atividade artística, formas renovadas, purificadas, poéticas. A faculdade que preside tal processo certamente não é o entendimento puro, com seus conceitos operatórios; tampouco a razão, cujos conceitos jamais encontram uma intuição adequada. É na atividade da imaginação (*Phantasie*) que está a chave para a compreensão do pensamento goetheano, faculdade intermediária, simultaneamente ativa e passiva, sensível e racional. Nesse sentido, o *pensamento morfológico* de Goethe e a *Crítica do Juízo* de Kant se aproximam e lançam luz, um sobre o outro.

---

[229] Ibid

[230] Molder, p.76

2.5 – Arte e Natureza

Kant definiu os limites do conhecimento na *Crítica da Razão Pura*: as leis universais da natureza nos são fornecidas pelo entendimento, faculdade legisladora no interesse teórico da razão, na forma de conceitos puros *a priori* ou categorias e, por meio destes, obtemos um conhecimento operatório dos fenômenos. Porém, quando o dado da sensibilidade é um objeto cuja regra de construção não pode ser retirada simplesmente das leis mais gerais da natureza (o caso dos seres vivos e das obras de arte, por exemplo), dizemos que ele está submetido a *leis empíricas*, que nada mais são do que especificações das leis naturais.

> "(...) existem tantas formas diversas na natureza e por assim dizer tantas modificações dos conceitos transcendentais universais na natureza, que ficam indeterminados pelas leis que o entendimento fornece *a priori*, leis relativas à possibilidade de uma natureza em geral, que para isso também devem haver leis que, como leis empíricas, (...) devem poder ser consideradas necessárias a partir de um princípio de unidade do diverso, ainda que este nos seja desconhecido."[231]

Diante de uma realidade que não se deixa reduzir unicamente às leis universais do entendimento, somos obrigados a admitir que a diversidade das formas dos objetos naturais resulta da ação de leis particulares ou empíricas. Estas, no entanto, devem ser consideradas a partir de um princípio de unidade do diverso, pois, se assim não fosse, a natureza se nos apresentaria como um mero agregado de formas díspares, desordenadas, e seria impossível classificá-las em gêneros e espécies; ao contrário, o que vemos é uma

[231] C.J, Introdução, 1993, p.40

clara afinidade das formas entre si. Portanto, devemos considerar que a unidade sistemática da natureza decorre do fato de que leis empíricas particulares são *especificações* das leis universais do entendimento.

Kant percebeu que, isolado em seus conceitos operatórios, o entendimento não fornecia a chave para a solução desses problemas. Para construir uma teoria do conhecimento verdadeiramente completa, era necessário levar em consideração não só a causalidade mecânica dos fenômenos, mas também o conceito de uma *finalidade* dos mesmos, que nos permite viver a experiência da natureza como *sistema empírico*. "Somente o Juízo, ao qual compete trazer as leis particulares (...) sob leis superiores, embora sempre empíricas, tem de pôr no seu fundamento um tal princípio."[232] Se percebemos uma afinidade dos objetos naturais entre si, isso se dá porque reconhecemos no modo de operar da natureza uma "parcimônia" adequada ao nosso Juízo. A noção de que a natureza procede quanto a suas leis empíricas segundo uma ordem captável por nós, responde a uma necessidade da nossa própria constituição: só podemos conceber uma unidade sistemática da natureza em analogia com a unidade que nosso entendimento fornece às intuições, no que diz respeito às leis gerais da natureza.

> "O Juízo reflexionante procede, pois, com fenômenos dados, para trazê-los sob conceitos empíricos de coisas naturais determinadas, não esquematicamente, mas *tecnicamente*, não, por assim dizer, apenas mecanicamente, como um instrumento, sob a direção do entendimento e dos sentidos, mas *artisticamente*, segundo o princípio universal, mas ao mesmo tempo indeterminado, de uma ordenação final da natureza em um sistema, como que em favor de nosso Juízo, na adequação de suas leis particulares (sobre as quais o entendimento nada diz) à possibilidade da

[232] Kant, 1ª Introdução à C.J., IV, p.269

experiência como um sistema, pressuposição sem a qual não poderíamos esperar orientarmo-nos em um labirinto da diversidade de leis particulares possíveis."[233]

Kant usa o procedimento da arte como modelo do procedimento da natureza e, dessa forma, submete o mecanismo da natureza ao princípio mais abrangente de uma *técnica* da natureza: é tecnicamente que as leis mais gerais são especificadas em leis particulares; é em analogia com nossa própria atividade interior que devemos pensar uma força atuando na natureza.

2.5.1 – *Pensamento Morfológico* e *Crítica do Juízo*

Faculdade de Julgar ou *Juízo* é o modo pelo qual Kant se refere especificamente ao juízo reflexivo, que, dotado de um princípio próprio (subjetivo) para julgar, se distingue do juízo determinante, cujo princípio (objetivo) é fornecido pelo entendimento (no juízo teórico) ou pela razão (no juízo prático). Portanto, é no seu uso reflexivo que o Juízo cumpre sua verdadeira destinação, não sendo comandado por qualquer outra faculdade. Daí decorre a necessidade de uma crítica específica dessa faculdade, ou seja, de um estudo do seu potencial operatório em toda sua plenitude.

O Juízo não é propriamente uma faculdade no mesmo sentido que as outras, pois ele "implica sempre várias faculdades e exprime o acordo dessas faculdades entre si".[234] Ao contrário do juízo determinante, nele não há faculdade legisladora: o que se vê é um livre acordo das faculdades de conhecimento entre si, entendimento e imaginação, onde

---

[233] ibid, pp 271 e 272
[234] Deleuze, *A Filosofia Crítica de Kant*, 2000, p.65

cada uma pode exercer sua função em liberdade. No esquema formal da filosofia crítica o Juízo ocupa um ponto intermediário entre o entendimento e a razão, estabelecendo a ligação entre os conceitos de natureza e liberdade.

O princípio que se encontra posto no fundamento do Juízo é o de que "para todas as coisas naturais se deixam encontrar conceitos empiricamente determinados"[235]. *Refletir* significa, portanto, "comparar e manter juntas dadas representações (...) em referência a um conceito tornado possível através disso."[236] Em outras palavras, um conceito empiricamente determinado, i.e., formado a partir da regra retirada de um objeto da percepção, é posto no fundamento do juízo que, sob esse conceito, passa a reunir outras representações[237].

Descobrir o universal a partir do singular, ou melhor, enxergar no singular uma manifestação do universal, não é, de certa forma, o que Goethe já fazia ao "conceptualizar" as intuições (o particular) e objetivar os pensamentos (o universal)? Ele, que jamais aceitou a possibilidade de uma total purificação das faculdades[238], a exemplo do que ocorria no juízo determinante, onde os limites entre as faculdades eram bem demarcados em função dos papéis por elas desempenhados, encontrou na *Crítica do Juízo* alimento espiritual e inspiração.

---

[235] Kant, 1ª Introdução à C.J., V, p.270. Este princípio, por sua vez, decorre daquele outro segundo o qual a natureza deve ser pensada como um sistema empírico.

[236] Kant, 1ª Introdução à C.J., V, p.271

[237] "Em íntima relação com a faculdade imaginativa, (...) a faculdade de julgar tem a aptidão de, num relance, olhar em volta (*umhersehen*) e captar, apreender, a conexão entre a idéia e o sensível, de perceber o universal agindo no singular. As atividades decisivas de comparar, de reunir, de apreciar e jogar com as afinidades, de vivificar e aprofundar semelhanças, de encontrar analogias, põem em relevo o lugar central que a faculdade de julgar ocupa na economia da estrutura cognitiva." (Molder, p.80)

[238] Goethe fala em uma "imaginação sensível exata" [*Ein sinnliche exakte Phantasie*], uma única faculdade reunindo características de todas aquelas que usualmente se convencionou separar. O radicalismo da posição de Goethe em relação a esse tema transparece na afirmação de que "todos os conflitos teóricos têm origem, na verdade, no isolamento das faculdades". (Molder, p.82)

> "Com efeito, se há um poder do espírito que mereça ser pensado em Goethe (e que ele exercitou exemplarmente) é a faculdade de julgar: a faculdade da decisão, a que distingue para unir e une para distinguir, aquela que procura o acordo, a harmonia, que descreve e compara os singulares, que é o lugar de exercício dos 'centros coloquiais' (...) que são as imagens e os símbolos"[239]

No Juízo a imaginação é livre, o que significa que ela *esquematiza sem conceito*. Num movimento contrário ao do juízo determinante, no juízo reflexivo *o esquema antecede o conceito* e este, por sua vez, é *indeterminado*. O esquema do conceito sensível ou empírico, que Kant chamou de *exemplo*[240] para que não fosse confundido com o esquema do conceito puro, é, enquanto regra pela qual a imaginação exprime em geral uma figura, "condição da visibilidade do mundo"[241]. Já o esquema do conceito puro, sendo ele a condição formal e pura da sensibilidade, "não se atém à visibilidade do que há, diz respeito a sistemas de relações em que se integra aquilo que há."[242]

Portanto, o esquema do conceito empírico resulta de uma purificação (a cargo da imaginação) da imagem do objeto, cujo propósito é formar uma *imagem geral* ou *tipo*, adequado à universalidade do conceito. Esse *tipo* é da ordem do belo e resulta de um processo que visa à produção de uma imagem capaz de favorecer o livre jogo da imaginação e do entendimento. A cada nova etapa da purificação, o conceito empírico, cujo ponto de partida é um singular, ganha em universalidade, até elevar-se à esfera ideal:

---

[239] Molder, pp.79 e 80
[240] "Exemplo é uma intuição singular que exibe, mostra, torna visível uma regra de modo pregnante. Relativamente à faculdade de julgar no seu uso reflexivo, não há outro modo de exibir uma regra." (Molder, p.334)
[241] Molder, p.326
[242] ibid

> "(...) a nossa imaginação é capaz de um movimento de desmaterialização, que é gerador da intuição do comum; através de uma actividade complexa e dificilmente analisável, de comparações, associações e determinação de afinidades, de projecções figurativas, a imaginação procede ao estabelecimento de uma imagem producente que se situa num lugar de cruzamento da luz que irradia quer da manifestação, quer da forma originária. O esquema do conceito sensível seria da ordem desta imagem producente."[243]

O que mais nos interessa nessa análise é a evidência de que a imaginação procede ao mesmo tempo de forma receptiva e produtiva, buscando a equivalência entre o singular e o universal, integrando os objetos numa ordem conceitual que atende a uma finalidade própria da faculdade de conhecer: *a harmonia no livre acordo das faculdades*. Kant designou este *tipo* estabelecido pela imaginação no Juízo por *idéia normal*; é ela quem permite à faculdade de julgar considerar cada ser particular como pertencendo a uma certa espécie. A produtividade da imaginação guarda, portanto, uma estreita afinidade com a própria técnica da natureza, já que é capaz de estabelecer a medida-tipo para julgar os objetos naturais. Kant confirma essa suposição ao dizer que "a imaginação (como poder produtivo do conhecimento) é muito poderosa para criar, por assim dizer, uma outra natureza, a partir da matéria que a natureza real lhe dá"[244].

2.5.2 – Idéia e símbolo

No juízo reflexivo, a identidade entre as faculdades do espírito e as formas concretas da sensibilidade é mais visível, pois não há restrições ao poder analógico da

---

[243] Molder, p.330
[244] C.J §49, p.213

imaginação – ao contrário do que ocorria no juízo teórico, onde o entendimento impunha limites à imaginação através de seus conceitos. No Juízo, o poder da imaginação alcança um máximo de liberdade, a tal ponto que ela se eleva até a própria razão, sendo, inclusive, capaz de simbolizar idéias racionais[245]. Esse máximo das capacidades da imaginação tem lugar na apresentação estética, naquilo que Kant chamou de *idéia estética*.

> "No caso da produção estética em sentido estrito, na apresentação da ideia estética, a imaginação é livre por relação à lei da associação que está na base de qualquer acto de recognição, as associações que realiza estão sujeitas a princípios mais elevados, cuja origem procede da razão, associações que infringem a estrita obediência a uma afinidade determinante, impelindo à descoberta de actualizações reflexivas dessa afinidade, associações que põem à vista a dinâmica imaginativa em toda a sua extensão e brilho, competidora com a natureza em dar nascimento a."[246]

A idéia estética só pode ser apresentada *in concreto*, numa imagem modelo, ou seja, na forma de obra de arte. O "princípio vivificante" do espírito que possibilita a apresentação das idéias estéticas chama-se *gênio*[247] e é através dele que a natureza fornece a regra à arte[248]. Uma idéia estética é uma intuição a que nenhum conceito é

---

[245] "No decorrer da *Kritik der Urteilskraft*, Kant compara repetidamente a imaginação com a razão, a ideia estética com a ideia racional, estabelecendo afinidades que o levam a afirmar que a imaginação é uma expressão da razão (§57, 1ªObservação AK V, 343-344), a concretização a que temos acesso dos movimentos racionais." (Molder, p.350)

[246] Molder, p.332

[247] "O gênio consiste, propriamente, num feliz acordo entre a imaginação e o entendimento, que nenhuma ciência pode explicar, que não se pode adqüirir mediante nenhum ofício." (C.J., §49) Esse acordo subjetivo das faculdades de conhecimento forma também um *senso comum estético*, que garante a comunicabilidade dos juízos de gosto. O universal, neste caso, não é um conceito, mas o sentimento de prazer decorrente do livre jogo das faculdades.

[248] É necessário notar que Kant limita o papel do gênio à arte, negando-lhe o poder de servir à ciência, uma vez que esta se funda *exclusivamente* sobre conceitos do entendimento (juízo determinante); Goethe, por outro lado, assume uma posição diferente, assimilando o gênio ao conhecimento em geral, unindo arte e ciência a partir da noção de que uma serve de complemento à outra.

adequado e, por isso, Kant reconheceu nela a "contrapartida da idéia racional" – conceito a que nenhuma intuição é adequada[249]. Segundo ele, a idéia estética é uma "representação da imaginação que dá muito o que pensar, sem que qualquer pensamento determinado, ou seja, de conceito"[250], esteja apto a exprimir. Ela é a própria idéia racional apresentada simbolicamente, numa outra natureza que a arte é capaz de criar.

> "Podemos chamar de *Idéias* tais representações da imaginação; de um lado porque elas tendem para alguma coisa que se encontra para além dos limites da experiência e buscam, desse modo, aproximar-se de uma apresentação dos conceitos da razão (as Idéias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objetiva; por outro lado, e sem dúvida mais essencialmente, porque como intuições internas nenhum conceito lhes pode ser plenamente adequado. O poeta ousa dar uma forma sensível <*versinnlichen*> às Idéias da razão (...) graças a uma imaginação que se esforça por rivalizar com a razão na realização de um máximo, dando-lhes uma forma sensível num grau de perfeição que não encontra paralelo na natureza."[251]

A arte, portanto, alarga o entendimento e liberta a imaginação, na medida que coloca essas faculdades em contato com a razão. É no gênio que a unidade supra-sensível de todas as faculdades encontra expressão: uma idéia é comunicada e, nesse comunicar, entendimento e imaginação atingem o seu máximo, num favorecimento recíproco das faculdades entre si; ao mesmo tempo, é rompida a fronteira entre sensível e supra-sensível, pois este se realiza naquele e aquele se supera por meio deste. Assim, o simbolismo, de um modo geral, seja na arte ou na natureza, remete sempre, por meio do real, ao ideal.

---

[249] Kant, C.J, §49
[250] ibid, 1993, p.213
[251] ibid, 1993, p.214

Kant define o *símbolo* por oposição ao *esquema*: este é uma apresentação *direta* do conceito, enquanto o símbolo é uma apresentação indireta; os esquemas efetuam a apresentação demonstrativamente, os símbolos, analogicamente; esquemas referem-se obrigatoriamente a conceitos do entendimento, símbolos apresentam idéias racionais. O Juízo fornece a lei que determina o gosto da mesma forma que a razão fornece a lei moral, sem interferência do entendimento ou da heterogeneidade das leis empíricas. O acordo entre a bela forma e o livre acordo das faculdades (que se manifesta no Juízo como prazer estético) autoriza a uma analogia com o acordo da natureza e da liberdade no supra sensível. Daí decorre que "o belo é símbolo do bem moral"[252].

> "O sentimento moral (o interesse pela moralidade) e o sentimento do belo (interesse livre) são semelhantes em sua imediatez e na sua relação com o divino. Kant torna essa relação mais precisa ao mostrar que, sendo o belo uma finalidade sem fim, podemos encontrar o fim em nós mesmos, o que nos conduz de volta à moralidade, ao menos pelo sentimento de nossa liberdade."[253]

2.6 – Goethe e o "anseio infinito de harmonia"[*]

"Tudo aquilo que é perecível

Nada mais é do que um símbolo"

(Goethe, Fausto II)

---

[252] Kant, C.J §59, p.266

[253] Philonenko, Alexis, nota ao §42 da C.J, p.196

[*] "Anseio infinito de Harmonia" é como Maria Filomena Molder designa a pulsão criativa de Goethe, no prefácio à recente tradução do "Torquato Tasso" por João Barrento. (Torquato Tasso : um drama / Johann Wolfgang Goethe. Trad.: João Barrento. Prefácio: Maria Filomena Molder. - Lisboa : Relógio d'Água, 1999. - 160 p)

No §42 da *Crítica do Juízo*, Kant identifica uma " linguagem cifrada pela qual a natureza nos fala simbolicamente através de suas belas formas."[254] Ele reconhece ainda que os fenômenos da cor e do som constituem um acesso privilegiado ao significado dessa "linguagem" da natureza: "Com efeito, estas são as únicas sensações que não permitem apenas um sentimento sensível, mas também a reflexão sobre a forma dessas modificações dos sentidos que configuram em certa medida uma língua, que reaproxima a natureza de nós e parece possuir um significado mais elevado."[255]

O interesse pela parte teleológica da *Crítica do Juízo* aparece na correspondência de Goethe e nos relatos das conversas com seus contemporâneos: "o livro de Kant causou-me muita alegria e levou-me mesmo até aos seus temas mais antigos. A parte teleológica interessou-me quase ainda mais do que a estética".[256] Goethe expôs um ponto de vista análogo ao de Kant ao perceber uma "língua universal" por detrás de todas a línguas existentes, um "comum" (*Gemeinsames*) que ele identifica com a própria idéia: "A afinidade entre todas as línguas está enraizada na *unanimidade da idéia*, conforme a qual o poder criador formou a raça humana e sua organização."[257] A obra de Goethe se configura como busca incessante por uma tradução dessa língua universal. Ele quer a visão do todo e, em seu "anseio infinito de harmonia", vai buscar em todos os campos do saber, em todos os objetos da arte e da natureza, sinais que o levem até a Idéia.

Goethe percebe nas manifestações uma linguagem – "tudo o que acontece é símbolo e, ao apresentar-se completamente a si próprio, aponta para o restante"[258] – e na linguagem

---

[254] C.J., §42, p.195
[255] C.J., §42, p.197. Goethe desenvolve esse tema em sua *Doutrina das cores*, na seção sobre o "efeito sensível-moral da cor".
[256] Carta a Reichardt de 25 de outubro de 1790 in Molder, p.404
[257] Goethe, "Moritz as Ethymologist" in *Great Writings*, 1958, p.185
[258] Carta a Schubarth de 2 de abril de 1818 in Molder, p.371

uma manifestação – "a linguagem é também uma manifestação."[259] Tratar os objetos como símbolos e, a partir deles, criar uma simbólica, foi o modo como Goethe entendeu o segredo dos Antigos, a perfeita harmonia dos gregos com a natureza. Através de seu método contemplativo, de sua "empírea sutil" (*eine zarte empirie*), Goethe procurou elevar-se até o ponto onde arte e natureza se encontram. Em Goethe o conhecimento se consagra como *Estilo*, um estado harmônico do sujeito com o objeto que tem na arte a mediadora[260].

No Estilo, o artista entra em íntima harmonia com os processos originários da natureza e reproduz não só a forma (*Gestalt*) do objeto, mas acompanha, com os "olhos do corpo e do espírito", sua formação (*Bildung*), a fim de encontrar a imagem mais apropriada e universal para expressá-lo: "O *Estilo* assenta sobre os alicerces mais profundos do conhecimento, sobre a essência das coisas, tanto quanto nos seja permitido conhecê-la em figuras visíveis e tangíveis."[261] O artista goetheano é também cientista, e tem no Estilo seu modo particular de expressão.

2.6.1 – O *Urphänomen* como símbolo da Idéia

Maria Filomena Molder afirma que "se toda a procura goethiana é uma heurística, todo o resultado dessa heurística é uma simbólica"[262]. A preocupação de Goethe em definir um tipo de linguagem adequado aos objetos ditos finais, "seres que apenas se

[259] Goethe, "Kautelen", in Molder, p.273
[260] "A verdadeira mediadora é a arte" (Goethe, *Máximas e Reflexões*, nº18, 2003, p.3)
[261] *Simples Imitação da Natureza, Maneira, Estilo* (1789), (*HA* 12, pp30-34) in Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, 1993, p.63
[262] Molder, p.273. Molder compreende por "heurístico" um tipo de método que se baseia na aproximação progressiva de um dado problema ou objeto.

aproximam da experiência e que podem ser chamados antes atividades que objetos”[263], aparece no §751 da *Doutrina das Cores*. Goethe lembra que esses objetos devem ser descritos, mas isso é possível apenas por reflexos, mediante uma linguagem simbólica, figurada. Ele menciona uma série de disciplinas das quais poderiam ser retiradas as fórmulas para constituir uma tal linguagem e chega à conclusão de que somente através da reunião de diferentes modos de expressão, de diferentes pontos de vista, pode-se evitar a unilateralidade no conhecimento da natureza. Sobretudo, não se deve perder de vista o objeto, que corre sempre o risco de ser substituído por fórmulas vazias e hipóteses precipitadas.

> “Seria, entretanto, mais desejável que a linguagem com a qual se designam as particularidades de uma dada esfera fosse extraída dessa própria esfera, que o mais simples fenômeno fosse tratado como fórmula básica, daí se derivando e desenvolvendo as mais diversificadas fórmulas”[264]

O “mais simples fenômeno” é o *Urphänomen*. Nele, particular e universal coincidem. O fenômeno originário é uma visão do todo, é “a origem do fenómeno aparecendo no fenómeno”[265]. Goethe irá chamá-lo também de “manifestação fundamental”[266] (*Grunderscheinung*), a fim de evitar que seja confundido com a própria idéia. O *Urphänomen* é um modelo da experiência retirado da própria experiência, é a

[263] Goethe, *Doutrina das cores*, §751, 1993, p.125. Segundo Kant, é o livre acordo das faculdades que, sendo um fim para o Juízo, permite julgar um objeto como final. Neste sentido, ao admitir que a finalidade é algo que o sujeito projeta no objeto, Kant reafirma a subjetividade dos juízos estéticos. (C.J., §35) Para Goethe, porém, a atividade que se manifesta nos objetos ditos finais é da mesma ordem que a atividade espiritual no homem. A harmonia do sujeito com o objeto lhe parece a tal ponto verdadeira que ele chega a idealizar um conhecimento fundado no *senso comum*: “Os fenômenos precisam ser arrancados de uma vez por todas da sumbria câmara de tortura empírico-mecânico-dogmática e trazidos para diante do júri do senso comum humano.” (Geothe, *Máximas e Reflexões*, nº617, 2003, p.93)

[264] ibid, p§755, p.127

[265] Molder, p.356

[266] Goethe, “Beiträge zur Optik”, 1791, p.23 in Molder, p.361

"experiência-mestra"[267] (*Haupterfahrung*), que serve de guia para o investigador da natureza. O fenômeno originário não se submete aos conceitos do entendimento, revela-se antes à própria intuição e aponta para as idéias da razão.

A distinção entre idéia e fenômeno foi tematizada por Goethe no relato do seu famoso encontro com Schiller[268]. Goethe acompanha Schiller até sua casa e apresenta a ele um esboço da *Urpflanze*, ao que este lhe interrompe e diz: "isso não é uma experiência, isso é uma idéia". Goethe imediatamente responde: "pois muito me apraz ter idéias sem o saber e, além disso, vê-las mesmo com os olhos"[269]. Neste momento evidencia-se uma aparente confusão entre o que seria idéia e fenômeno para Goethe; a dúvida desaparece a partir do momento em que compreendemos que, para ele, idéia e fenômeno não podem ser pensados de forma independente[270]. É isso que ele volta a afirmar, anos mais tarde, ao dizer que "o espírito do real é o verdadeiro ideal."[271]

A fim de seguir as pistas de uma manifestação até sua origem, até o ponto onde confluem o sensível e o supra-sensível, Goethe depende tanto da pura sensibilidade como do poder antecipativo da imaginação: "O *Urphänomen* evoca uma *Ursprache* para poder ser expresso, uma proto-linguagem baseada fundamentalmente em imagens ou hieróglifos. Somente através da imaginação, que condensa as experiências num tempo único, originário, podemos ter acesso a esse fenômeno."[272]

Nesse sentido, sensibilidade e atividade, percepção e conceito, harmonizam-se, ajustam-se um ao outro, procuram o acordo, a identidade. Segundo a doutrina jônica, "o

---

[267] Molder, p.362

[268] Cf. Goethe, "Glückliches Ereignis", *Zur Morphologie* I, 1, 1817 (*HA* 10, pp. 538-541) in Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, 1993, pp.72 a 74

[269] ibid, p.73

[270] "O que se denomina idéia: o que sempre se apresenta e, por isto, vem ao nosso encontro como a lei de todos os fenômenos" (Goethe, *Máximas e Reflexões*, nº13, 2003, p.2)

[271] Carta a Leopoldina Grustner von Gunsdorf, de 30 de março de 1827 in Molder, p.447

[272] Gianotti, Marcos, Apêndice à *Doutrina das Cores*, 1993, p.168

semelhante só será conhecido pelo semelhante"[273]noção que Goethe retoma em sua *Doutrina das Cores* ao dizer que "o olho se forma na luz e para a luz, a fim de que a luz interna venha ao encontro da luz externa."[274] O procedimento heurístico é, portanto, o caminho para o *Urphänomen*, ponto de convergência do sujeito e do objeto: "O todo não pode ser procurado por nós no excessivo, no imenso, mas no particular."[275] É no limitado que nos encontramos com o absoluto, pois, sendo a nossa própria natureza limitada, não podemos confrontá-lo diretamente. Enxergamos apenas sinais, vestígios do todo, visão do *Urphänomen*:

> "Fenômeno originário:
>
> Ideal enquanto o derradeiro cognoscível,
>
> real enquanto conhecido,
>
> simbólico porque compreende todos os casos,
>
> idêntico a todos os casos."[276]

Fenômenos originários são, portanto, símbolos em potencial, cuja universalidade os aproxima do absoluto. Sob sua regra pode-se incluir praticamente toda a diversidade das leis empíricas, toda a pluralidade dos fenômenos. É o que vemos, por exemplo, quando Goethe aconselha seu amigo, o músico Zelter, a ler a *Metamorfose das Plantas* "simbolicamente", como se fosse uma grande analogia, não restrita ao mundo vegetal,

---

[273] Há alguma confusão sobre a procedência dessa máxima, ora atribuída a Empédocles (cf. fragmentos 90 e 109), ora a Anaxágoras (cf. fragmento 10).
[274] Goethe, *Doutrina das Cores*, Introdução, 1993, p.44
[275] Molder, p.372
[276] Goethe, *Máximas e Reflexões*, nº15, 2003, p.3

mas estendendo-se a todos os tipos de seres[277]. Ou quando, no segundo Fausto, o arco-íris é comparado à própria essência da vida:

> "Mas, com que magnificência se eleva desta tempestade
> A curva efêmera do arco multicor
> Que, ora com o contorno definido, ora dissolvendo-se no ar,
> Espalha ao redor um arrepio fresco e vaporoso!
> Ali está a imagem da atividade humana.
> Medite sobre isso e compreenderás
> Que este reflexo colorido é a vida."[278]

2.6.2 – A história como visão sinóptica do Todo

> "Idéia e fenômeno só se encontram no que há de mais elevado e no que há de mais comum; em todos os estágios intermediários da consideração e da experiência eles se cindem. O mais elevado é a intuição do diverso como idêntico; o mais comum é a ação, a ligação ativa do que está cindido com a identidade."[279]

A intuição do diverso como idêntico está na própria definição de fenômeno originário, que pode ser tomado como símbolo do todo. Mas também os fenômenos comuns, "cindidos", estão em ligação com a unidade original; não de modo imediato, mas por meio da ação, que se desenrola historicamente. Goethe afirma que a visão da planta em um determinado momento de sua existência não é a planta inteira. Para

[277] Carta a Zelter, de 1816 in Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, New Jersey: Princeton University Press, 1963, p.76
[278] Goethe, "Faust II", *Thâtre Complet*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p.1076. [tradução minha a partir da versão francesa]
[279] *Máximas e Reflexões*, nº14, 2003, pp.2 e 3

conhecê-la, é preciso acompanhar todos os estágios de sua evolução. A ação aparece, portanto, como *busca pelo todo*: “Cindir o que está unido, unificar o que está cindido, é a vida da natureza, eterna sístole e diástole, eterna síncrise e diácrise, inspiração e expiração do mundo, no qual vivemos, criamos e somos.”[280] Desse incessante movimento decorre a relação entre a “visão sinóptica” e o todo, pela qual a história se consagra como a própria essência da coisa[281].

> “Expressar a essência de algo é propriamente um empreendimento inútil. Percebemos efeitos, e uma história completa destes bem poderia abranger a essência daquele. Em vão nos esforçamos por descrever o caráter de uma pessoa, mas basta reunir suas ações e feitos para que uma imagem de seu caráter nos seja revelada.”[282]

Essa concepção se reflete na afirmação de que “a história da ciência é a própria ciência”[283], ou ainda quando Goethe qualifica as cores como as “ações e paixões da luz”[284]. É, portanto, uma história da luz que ele apresenta em sua *Doutrina das Cores*, tendo como protagonistas a luz e a escuridão em seu eterno jogo de atração e repulsão. Do mesmo modo, *A Metamorfose das Plantas* é a história da planta em suas transformações, desde o nascimento até a reprodução.

A perspectiva histórica reaparece no esquema que Goethe elaborou para uma exposição completa do seu pensamento morfológico. No “Esquema para o conjunto do

---

280 *Doutrina da Cores*, §739, p.124

281 O método histórico de Goethe tem como fundamento a noção de que causa e efeito não são fenômenos separados, “os dois juntos perfazem o fenômeno indivisível.” (M.R.591) Assim, a sucessão histórica será sempre um manifestar-se de algo inteiro; à imediatez do todo é acrescida uma dimensão temporal.

282 Goethe, *Doutrina das Cores*, Prefácio, 1993, p.35

283 ibid, p.39

284 ibid, p.35

tratado de Morfologia"[285] acompanhamos uma seqüência que principia "nas organizações mais simples" e prossegue com a diferenciação entre os reinos animal e vegetal; após uma descrição da "metamorfose das plantas", continua com uma "observação das plantas e sua analogia com os insetos", para, em seguida, passar aos "vermes", aos "peixes e sua forma", aos "anfíbios e sua transformação", até culminar no "tipo [*typus*] das criaturas mais perfeitas em geral, e no modo como este tipo remete aos conceitos que estabelecemos anteriormente"[286]. Fecha-se assim um quadro onde a ordem, a lei generativa é uma só, desde os seres inferiores até os superiores.

Goethe não chegou a concluir esse projeto, mas *A Metamorfose das Plantas* e a *Doutrina das Cores* respondem por parte dele. Essas obras constituem um valioso esforço em direção ao estabelecimento de uma ciência universal, ao mesmo tempo simbólica e exata, construída a partir do pensamento disciplinado do cientista e animada pela sensibilidade e intuição do artista[287]; servem também como fundamento para uma poética "naturalista", no sentido mais elevado do termo, onde a obra de arte se consagra como autêntica expressão da idéia, viva e real como as formas da própria natureza: "A poesia aponta para os mistérios da natureza e busca resolvê-los por meio de imagens."[288] A *Metamorfose*... e a *Doutrina*... aparecem, portanto, como obras "originárias" no conjunto

---

[285] "Schéma pour l' ensemble du Traité de Morphologie" in *La Métamorphose des Plantes*, 1975, pp.227 e 228

[286] ibid. Como dissemos antes, Schiller expôs de forma brilhante esse aspecto do pensamento goethiano na famosa carta de 23 de agosto de 1794. Segundo ele, Goethe partia da organização mais simples e, geneticamente, elevava-se até à mais complexa de todas: o ser humano. Projeto semelhante encontramos em Kant, que, no §80 da *Crítica do Juízo*, sugere que o "arqueólogo da natureza" refaça o caminho percorrido pela natureza em suas criações, desde a matéria bruta até chegar ao homem, tomando como base o princípio do mecanismo da natureza e a perspectiva teleológica.

[287] Atendo-se simultaneamente à precisão dos detalhes e à unidade do todo, Goethe pretendia fundar um novo tipo de apresentação científica: "tal como a arte se apresenta sempre como um todo em cada obra de arte singular, também a ciência deveria poder mostrar-se como um todo em cada objeto singular estudado". (Goethe, *Materialen zur Geschichte der Farbenlehre* in Molder, p.372, nota)

[288] Goethe, *Máximas e Reflexões*, nº 904, 2003, p.140

da produção de Goethe, obras de referência cuja importância para sua formação poética é amplamente reconhecida[289].

De um ponto de vista simbólico, a luz é a natureza em sua manifestação mais elementar, ela é símbolo da idéia[290]; a planta, por sua vez, é símbolo de todo ser vivo, modelo excelente da *Bildung*. Luz e planta são portanto símbolos, *Urphänomene* que Goethe utiliza para apresentar, em sua simplicidade e produtividade, as leis harmônicas da natureza: polaridade, e intensificação.

2.7 – Harmonia na *Doutrina das Cores*

Na mitologia grega, Harmonia (Concordia) é filha da união ilegítima[291] de Ares (Marte), deus da guerra, com Afrodite (Vênus), deusa da beleza e do amor. A narrativa mitológica corresponde precisamente à definição deste conceito por Heráclito:

> "*O contrário é convergente e dos divergentes (nasce) a mais bela harmonia.*"[292]

---

[289] "Entre os mais diversos intérpretes (...) é quase unânime o ponto de vista que considera os estudos científicos de Goethe como a base, o elemento de conexão entre a natureza viva, a sua força vital, e a sua própria formação poética." (Molder, Introdução à *Metamorfose das Plantas*, p.17)

[290] A eleição da luz como modelo preferencial da natureza decorre da simplicidade e completude deste fenômeno. Schelling assim a definiu: a luz é a "unidade ideal no interior do real (...) é o ideal resplandescendo na natureza, a primeira irrupção do idealismo. *A Idéia mesma é luz,* mas *luz absoluta*. Na luz que aparece, ela aparece *como* ideal, como luz, mas somente como luz *relativa*, como relativamente ideal." (Schelling, *Filosofia da Arte*, pp.162 e 163)

[291] Afrodite era mulher de Efestos.

[292] (Heráclito, fragmento 8). Segundo a definição de Heráclito, existe uma harmonia oculta por trás de tudo aquilo que se nos apresenta como separado. É a unidade que se manifesta como tensão dos opostos, "como de arco e lira" (fragmento 51), denunciando a origem comum de todas as coisas: "Não de mim, mas do logos tendo ouvido é sábio homologar tudo é um" (fragmento 50). Harmonia que não significa apaziguamento, extinção das diferenças: "O combate [Ares] é de todas as coisas o pai, de todas rei, e uns ele revelou deuses, outros, homens; de uns fez escravos, de outros livres." (fragmento 53) Seu caminho é a transformação incessante, o fluxo universal: "Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos." (fragmento 49). Para Heráclito o *Logos* é a razão, é o fogo, a unidade que se esconde por trás da diversidade dos fenômenos e que se manifesta harmoniosamente.

Em Goethe encontramos concepção semelhante: "Cada um deseja aquilo que é o seu oposto, a fim de obter o todo."[293] A partir do momento em que compreendemos que "duas oposições puras originárias fundamentam o todo"[294] e que "a visão simultânea da totalidade produz uma impressão harmoniosa no olho"[295], a relação entre *todo* e *harmonia* se torna evidente. Harmonia é o todo a se manifestar, é a unidade cindida que volta a reunir-se diante de nossos olhos, provocando em nós um sentimento elevado de unidade, de totalidade: "(...) tudo o que se manifesta como fenômeno deve indicar ou expor uma cisão originária, que pode ser unificada, ou uma unidade primordial, que pode ser cindida."[296]

A *Doutrina das Cores*, como o próprio nome diz, é um tratado sobre a cor, mas é também um estudo abrangente das relações da cor com o resto dos fenômenos. Essa perspectiva aparece mais claramente quando Goethe diz que "a cor é a natureza na forma de lei para o sentido da visão."[297] Conhecer as leis da harmonia cromática equivale, portanto, a conhecer a economia da natureza, seu equilíbrio, suas proporções, a partir do mais originário dos fenômenos, a luz.

Goethe acredita que o estudo da cor é capaz de proporcionar uma compreensão mais completa e profunda de todos os outros fenômenos. Indignado com a unanimidade em torno da óptica newtoniana, considerada por ele parcial e equivocada, Goethe pretendia, através da *Doutrina*, restituir às cores seu aspecto vital, prático.

---

[293] "Sort du Manuscrit" in *La Métamorphose des Plantes*, 1975, p.158
[294] Goethe, *Doutrina das Cores*, §707, 1993, p.117
[295] ibid, §708, p.117
[296] ibid, §739, pp.123 e 124
[297] ibid, Introdução, p.45

Ele pensa no botânico, que, através da análise das mudanças de cor nas plantas, pode identificar mais claramente aquilo que se passa no interior das mesmas; pensa no filósofo, que, por meio da visão do *Urphänomen* da cor, pode intuir com maior clareza a natureza da idéia; pensa também no fisiologista, que, a partir das reações do olho, pode compreender melhor como funciona esse órgão e o modo como as imagens afetam a alma humana; pensa ainda no físico, que, ao alcançar uma visão superior do fenômeno cromático, pode vencer a limitação que a teoria newtoniana impôs à disciplina; e tem em vista, principalmente, o pintor, que, auxiliado por um estudo teórico da cor, pode, em sua arte, alcançar um máximo de expressão e efeito. Em todas essas disciplinas, o estudo da cor seria o caminho para um ponto de vista mais elevado, para uma visão do todo. Apresentar o todo em sua harmonia é, portanto, o desafio de Goethe na *Doutrina das Cores*.

2.7.1 – O princípio da polaridade na cor

O método experimental de Goethe tem como principal instrumento o olho humano. Segundo ele, nenhum artefato, nenhuma lente, nenhum prisma poderia ser mais perfeito do que esse órgão formado "na luz e para a luz"[298]. Goethe considera as experiências prismáticas de Newton uma tentativa de forçar a natureza, uma distorção do fenômeno a fim de submetê-lo aos interesses do matemático. Do ponto de vista experimental, Newton fazia suas observações num quarto escuro, filtrando a luz através de pequenos orifícios e prismas. Goethe, ao contrário, prefere o ar livre e, ao invés de isolar o fenômeno, busca seu vínculo com a infinita variedade da experiência sensível.

[298] ibid, Introdução, p.44

A polaridade que se manifesta nos fenômenos é, para Goethe, a "fórmula originária da linguagem da natureza"[299] e, neste sentido, constitui o fundamento de todo simbolismo e de toda possibilidade de analogia[300]. Tomado de empréstimo ao magnetismo e à eletricidade, o termo *polaridade* é introduzido por Goethe no estudo das cores: a oposição originária luz (+) *versus* escuridão (-) dá origem às cores, que, na passagem de um pólo a outro, apresentam estágios bem definidos. A cor mais próxima da luz é o amarelo, e o azul a mais escura. As cores formam um universo expressivo infinito, que pode ser utilizado para os mais elevados fins, em especial a arte.

No entanto, uma dificuldade se impõe: Goethe alerta para o caráter transitório da cor, que jamais é completamente fixada, estando sempre a caminho de se transformar em outra cor, seja ela adjacente ou até mesmo oposta. A permanência ou fugacidade das cores está, para Goethe, associada à origem do fenômeno:

> "Temos de mostrar, antes de tudo, como distinguimos as diferentes condições em que a cor se mostra. Encontramos três formas de manifestação dos fenômenos, três tipos de cores ou, caso se prefira, três concepções particulares, cujas diferenças podem ser expressas da seguinte maneira:
> Consideramos, em primeiro lugar, as cores na medida que pertencem ao olho e dependem de sua capacidade de agir e reagir. Em seguida, despertam a atenção na medida que as percebemos através de meios incolores ou com o auxílio destes. Por fim, são dignas de nota na medida que podemos pensá-las como fazendo parte do objeto. Chamamos as primeiras de fisiológicas, as segundas de físicas e as terceiras de químicas. As primeiras são constantemente fugidias, as

---

[299] Molder, p.298

[300] "Desde que nosso grande Kant disse, com palavras bem secas, que não se pode pensar nenhuma matéria desprovida de atração e repulsão (ou seja, sem dúvida, sem polaridade), sinto-me bastante tranqüilo em poder prosseguir, protegido por essa autoridade, a minha concepção de mundo, obedecendo a minhas convicções mais antigas e das quais jamais abri mão." (Goethe, Carta a J.S. Schweigger, 25 de abril de 1814 in Schuback, M.S.C., *A Doutrina dos Sons de Goethe a caminho da Música Nova de Webern*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999, p.16)

segundas são passageiras, embora tenham uma certa permanência. As últimas têm longa duração."[301]

Esse modo de exposição, onde os graus do aparecer das cores são apresentados em ordem crescente, obedece ao princípio da *intensificação*. Esse princípio já havia sido identificado anteriormente por Goethe, na época em que estudava as plantas. Assim como elas, as cores também estão em permanente metamorfose: "A mobilidade das cores é tão grande que mesmo aqueles pigmentos, que se acredita ter especificado, podem se alterar."[302] A metamorfose das plantas e animais, por sua vez, é animada por uma grande variação nas cores[303].

2.7.2 – Harmonia e Intensificação

Segundo Goethe, a intensificação é um processo de *especificação* da cor, um processo análogo à evolução nos seres vivos. O branco é o universal, a cor, o particular: "Tudo aquilo que é vivo aspira à cor, ao particular, à especificação, ao efeito, à opacidade até o refinamento infinito. Tudo aquilo que carece de vida tende ao branco, à abstração, ao clareamento, à transparência."[304] Essa especificação se dá por meio de um escurecimento da cor, e por isso ocorre mais facilmente do lado positivo (amarelo), podendo, no entanto, ser observada também no lado negativo (azul): "A intensificação surge como um adensamento, uma saturação, um sombreamento da cor em si mesma."[305]

[301] Goethe, *Doutrina das Cores*, Introdução, 1993, p.46
[302] ibid, §531, p.98
[303] Cf. §§613 a 672
[304] ibid, §586, p.104
[305] ibid, §517, p.97

No ápice desse processo, surge um terceiro elemento, puro e independente: "O vermelho no qual não se encontram nem amarelo, nem azul representa aqui o zênite."[306] Goethe chama esse ponto de *culminação*, resultado de uma progressiva intensificação.

Existe, porém, um outro tipo de transformação a que as cores estão sujeitas: *combinadas*, elas podem originar novas cores com características específicas. Ele comenta: "Se, portanto, dois fenômenos opostos, extraídos de uma mesma fonte não se anulam ao ser combinados, constituindo antes um terceiro elemento que pode ser observado com satisfação, trata-se de um fenômeno que indica uma harmonia."[307] O *prazer* que o sujeito sente no fenômeno harmônico decorre do *equilíbrio* das partes combinadas, da proporção exata que desperta nele um sentido de totalidade, de unidade ideal.

> "Se amarelo e azul, que consideramos cores primárias e as mais simples, se combinam em sua primeira manifestação, no primeiro grau de seu efeito, surge a cor que denominamos *verde*.
> Nosso olho tem uma satisfação real com essa cor. Se ambas as cores primárias mantêm um equilíbrio perfeito na mistura, de modo que não se note uma antes da outra, o olho e a alma repousam nessa mistura como se fosse algo simples."[308]

Se unirmos combinação e intensificação, atingimos um máximo de efeito e de equilíbrio:

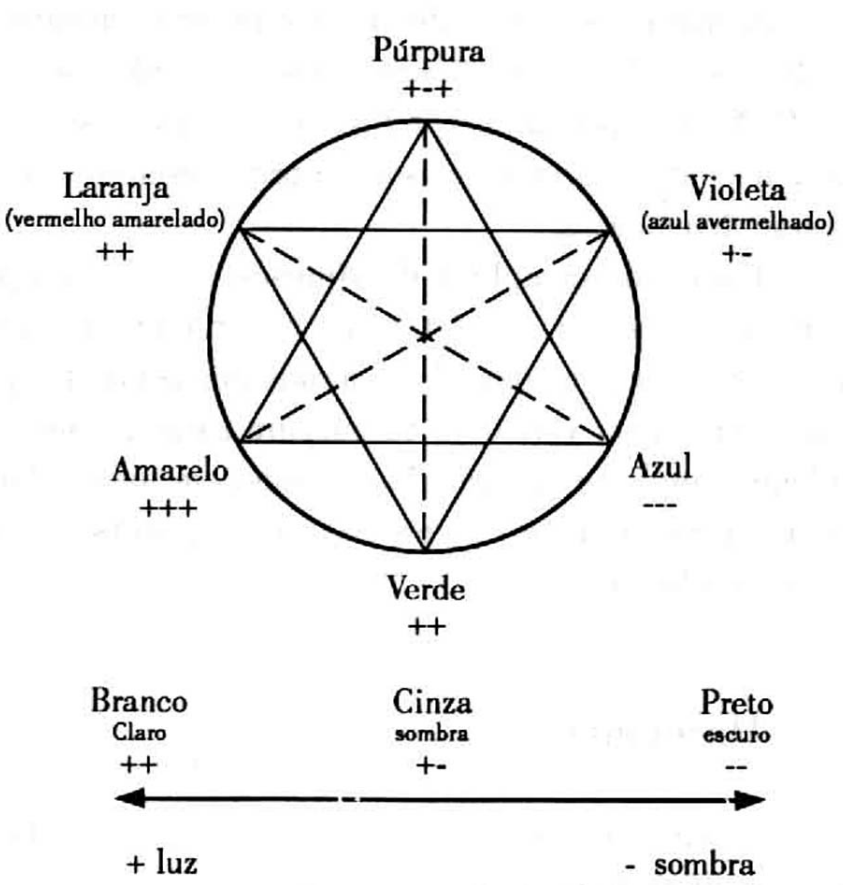
> "Se, por meio da mistura os extremos da oposição simples engendram um fenômeno belo e agradável, os extremos intensificados, quando reunidos, produzem uma cor ainda mais

306 ibid, §523, p.98
307 ibid, §698, p.115
308 ibid, §§801 e 802, p.134

encantadora; podemos pensar aqui que se trata do ápice de todo o fenômeno. E assim é de fato, quando surge o vermelho puro que, por sua dignidade, denominamos *púrpura*."[309]

A importância atribuída por Goethe a este fenômeno é de tal ordem que ele chega a sugerir a possibilidade de que "no dia do Juízo Final essa tonalidade se espalhe pelo céu e pela terra."[310] Porém, assim como a variedade da natureza não se esgota naquilo que ela tem de mais elevado, assim como todo juízo de valor só pode ser estabelecido a partir da comparação, do contraste, as cores também devem ser apreciadas em conjunto: "Os fenômenos plurais, fixados em suas diferentes gradações e considerados lado a lado, produzem uma totalidade. Essa totalidade é harmonia para o olho. O círculo cromático surge ante nossos olhos: as diversas relações de seu vir a ser se tornam claras para nós."[311]

[309] ibid, §§702 e 703, p.116
[310] ibid, §798, p.134
[311] ibid, §§706 e 707, p.117. Esta versão do círculo cromático, que atribui valores às cores em relação à oposição originária luz (+) / sombra (-), encontra-se no apêndice desta mesma edição da *Doutrina das Cores*.



O círculo cromático é a síntese da doutrina das cores. Nele estão expressas as relações harmônicas das cores entre si, suas combinações, e o valor dessas combinações em relação aos extremos de luz e sombra. Pode-se, segundo Goethe, tomar a disposição das cores no círculo cromático como ponto de partida para uma grande analogia que se estende a todo o resto da natureza: "(…) podemos empreender em primeiro lugar a tarefa de julgar, no círculo [cromático], o que é universal nos fenômenos, para em seguida apontar como esse círculo particular se encadeia e se une ao resto dos fenômenos naturais afins."[312]

[312] ibid, §689, p.113

2.7.3 – Juízo reflexivo e “efeito sensível-moral da cor”

Na seção intitulada “efeito sensível-moral da cor” Goethe se ocupa basicamente dos juízos estéticos sobre as cores. A discussão da relação existente entre o *belo* e o *bem*, abordada por Kant na *Crítica do Juízo*, é retomada por Goethe:

> “(…) a cor, em suas manifestações mais gerais e elementares (…) produz sobre o sentido que lhe é mais adequado, a visão, e, por meio deste, sobre a alma, um efeito (…) que se vincula imediatamente à moralidade. É por isso que as cores, consideradas como um elemento da arte, podem ser utilizadas para os mais altos fins estéticos.”[313]

A reflexividade entre o fenômeno da cor e as emoções é admitida como o verdadeiro fundamento do simbolismo das cores: “nos casos em que nos identificamos com ela, a cor põe olho e espírito em *unisono* consigo mesma.”[314] A harmonia que identificamos em certas cores, em certos objetos, é a resposta do nosso espírito à impressão fornecida pelos sentidos, impressão essa que, conforme nos ensina Kant, favorece o livre jogo harmonioso das nossas faculdades de conhecimento.

> “Se no amarelo e no azul vimos uma intensificação progressiva até o vermelho e se então observamos nossos sentimentos, pode-se supor que na união dos pólos intensificados ocorrerá um verdadeiro apaziguamento, que podemos definir como uma *satisfação ideal*.”[315]

---

[313] Goethe, *Doutrina das Cores*, 1993, §758, p.128
[314] ibid, §763, p.129 [em italiano no original]
[315] ibid, §794, p.133 [grifo meu]

O termo “ideal” não foi empregado por acaso, pois trata-se exatamente de uma satisfação decorrente de um sentimento de *totalidade*, alimentado por uma sensação de *harmonia* e *beleza*. Podemos então dizer que, no auge da intensificação, fenômeno e idéia *coincidem* e o fenômeno se torna *símbolo* da idéia. A satisfação se torna ainda mais plena quando uma imagem completa dos movimentos do espírito se materializa numa forma sensível: “Se a totalidade cromática se apresenta exteriormente ao olho como objeto, torna-se agradável para ele, pois o resultado de sua própria atividade lhe aparece como realidade.”[316] Nesse caso, o objeto se converte em espelho do sujeito e este, ao ver sua atividade interior (o livre acordo das faculdades) traduzida numa imagem concreta, sente um prazer imediato.

No entanto, ainda que o observador não encontre diante de si nenhum objeto capaz de provocar uma tal satisfação, seu olho, de forma natural e inconsciente, irá buscar um modo de suprir sua necessidade de harmonia. É o que acontece quando, “para perceber essa totalidade e se satisfazer com ela, o olho procura um espaço incolor ao lado do colorido, no sentido de ali produzir a cor complementar.”[317] Segundo Goethe, “aqui reside a lei fundamental de toda harmonia cromática”.[318]

Goethe acrescenta ainda que, ao produzir a cor complementar, o olho “se põe em liberdade”, e assim alcança uma “totalidade satisfatória”.[319] Esta observação é significativa, pois aproxima os conceitos de *harmonia*, *totalidade*, e *liberdade*. A liberdade está, portanto, vinculada a toda atividade que visa à harmonia e que proporciona um sentimento de totalidade: “É muito importante a sugestão de que a

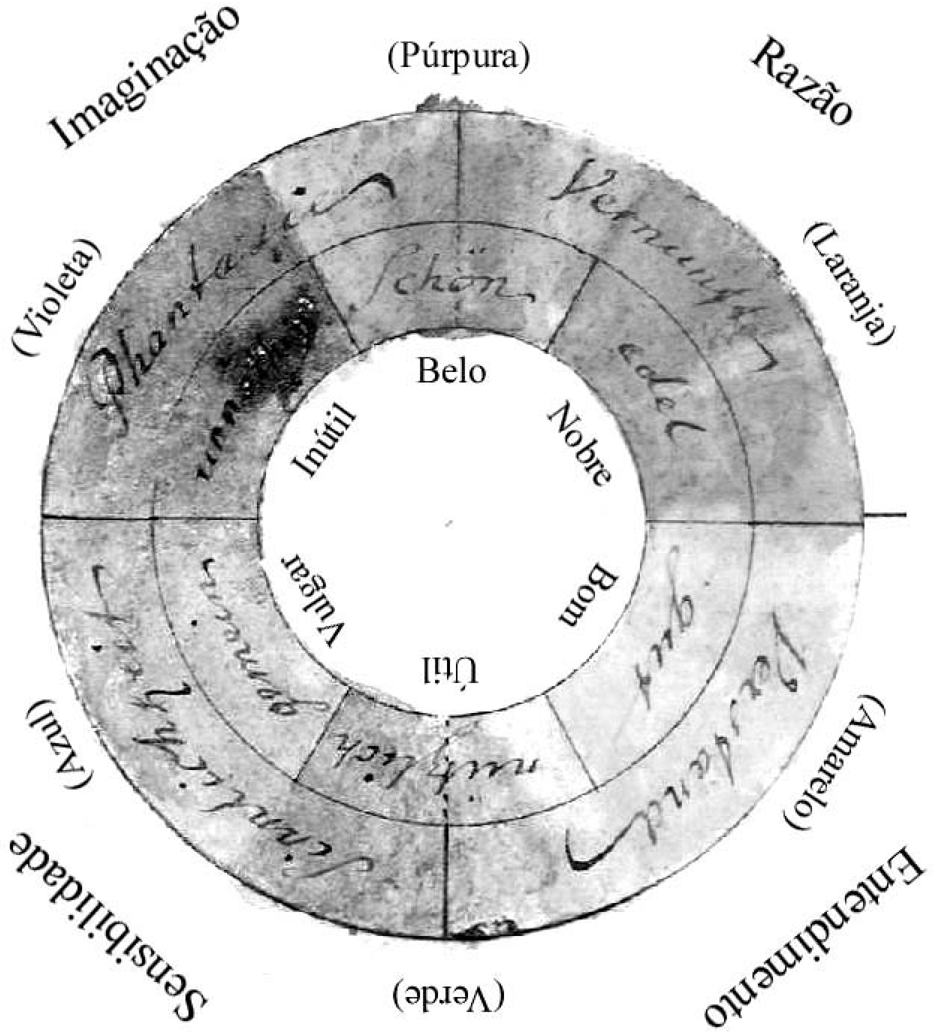
[316] ibid, §808, p.135
[317] ibid, §806, p.135. Como se pode notar, os sentidos em Goethe são ativos. O “olho exterior” e o “olho interior”, em perfeita aliança, perseguem uma mesma harmonia.
[318] ibid, §807, p.135
[319] ibid, §812, p.136

natureza, mediante a totalidade, procura nos alçar à liberdade e a de que o fenômeno natural pode ser imediatamente empregado para uso estético."[320] A afirmação de Goethe nos permite inferir que a beleza e, por conseguinte, a arte, contribui para a liberdade do homem. É por meio dela e da contemplação da natureza que o homem se aproxima da idéia, através do sentimento de totalidade e harmonia, do equilíbrio entre os sentidos e a razão.

O uso estético do fenômeno natural será analisado por Goethe no último capítulo, intitulado "Aplicação simbólica, alegórica e mística das cores"[321]. Ele explica que é justamente o "efeito sensível moral da cor" que torna possível esta aplicação: "Demonstramos detalhadamente acima que cada cor produz um efeito específico sobre o homem ao revelar sua essência tanto para o olho quanto para o espírito. Conclui-se daí que as cores podem ser utilizadas para certos fins sensíveis, morais e estéticos."[322]

Goethe criou o seguinte círculo cromático como um esquema para este capítulo final[323]:

[320] ibid, §813, p.136
[321] ibid, p.154
[322] ibid, §915, p.154
[323] Goethe, *Farbenkreis* (aquarela e nanquim), 1809 in http://www.biblint.de/goethe_farbenkreis.html [a tradução para o português é minha]



Cada faculdade aparece associada a uma cor e os pontos em que as faculdades se tocam são aqueles que indicam o maior grau de harmonia: o "belo" (*Schön*), associado à cor vermelha, resulta da união da imaginação (*Phantasie*) com a razão (*Vernunft*), assim como o "útil" (*nützlich*), associado ao verde, resulta da união do entendimento (*Verstand*) com a sensibilidade (*Sinnlichkeit*). Em contrapartida, a imaginação pura é definida como "inútil" (*unnöthig*) e a pura sensibilidade é simplesmente "vulgar" (*gemein*)[324]. Segundo

[324] Razão e entendimento, porém, mesmo quando isoladas, são associadas a qualidades positivas – "nobre" (*edel*) e "bom" (*gut*), respectivamente – talvez pelo fato de serem faculdades puramente espirituais.

o ideal goethiano de formação (*Bildung*), as faculdades devem colaborar entre si e formar um todo harmonioso. Neste sentido, o círculo cromático é uma imagem da própria atividade espiritual do homem.

Desse modo, tecendo analogias, buscando relações ocultas ou aparentes entre diferentes domínios, Goethe estabelece as bases de sua poética, seu "vocabulário" simbólico.

> "Pois como o esquema que permite a representação da variedade cromática remete a relações primordiais, que pertencem tanto à intuição humana quanto à natureza, não há dúvida de que é possível utilizar de algum modo suas ligações como linguagem para exprimir relações primordiais"[325]

Convém lembrar que, de todos os objetivos, o mais elevado para Goethe é a criação artística, é a consolidação do *Estilo*, intensificação da própria natureza. O *Estilo* surge como realização do ideal da *Bildung* e o gênio, ao dar forma à matéria, forma também a si próprio.

> "Pois a obra de arte deve provir do gênio: o artista deve extrair forma e conteúdo do fundo de sua própria essência, deve proceder como senhor da matéria e aproveitar as influências externas apenas para sua formação."[326]

2.8 – Da *Doutrina das Cores* a uma *Doutrina dos Sons*

---

[325] ibid, § 918, p.154
[326] ibid, Conclusão, p.156

Na mesma época em que escrevia sua *Doutrina das Cores*, Goethe acalentava um novo projeto:

> "Porque o esforço e a dedicação transformam-se no hábito de, sem dificuldades, assumir novos encargos, a visão geral do esquema da *Doutrina das Cores*, anteriormente elaborado, fez nascer um pensamento afim. Suscitou a pergunta pela possibilidade de se conceber uma doutrina dos sons de acordo com uma perspectiva semelhante."[327]

Segundo Romain Rolland, "na música, como em todo e qualquer outro domínio do conhecimento, o seu espírito [de Goethe] procura submeter as experiências e os factos a uma teoria científica."[328] Essa maneira peculiar de se relacionar com os objetos responde a um intenso desejo de "descobrir, na multiplicidade dos fenómenos, a unidade primitiva e central."[329]

Embora percebesse um certo paralelismo entre os fenômenos da cor e do som[330], Goethe não os considerava equivalentes:

> "Cor e som de maneira alguma podem ser comparados, embora ambos remetam a uma fórmula superior, a partir da qual é possível deduzir cada um deles. Ambos são como dois rios que nascem na mesma montanha, mas devido a circunstâncias diversas correm sobre regiões opostas, de modo que em todo o percurso não há nenhum ponto em que possam ser comparados."[331]

---

[327] Dos Anais de 1810 in Schuback, Márcia S.C., *A Doutrina dos Sons de Goethe a Caminho da Música Nova de Webern*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999, p.49
[328] Rolland, Romain, *Beethoven*, Lisboa: Edições Cosmos, 1960, p.399
[329] ibid
[330] Como dissemos anteriormente, Kant, no §42 da *Crítica do Juízo*, refere-se à cor e ao som como sendo as únicas sensações que permitem algo mais do que um sentimento sensível. As modulações da cor e do som constituem, segundo ele, uma espécie de linguagem da natureza "que parece possuir um significado mais elevado", i.e., uma dimensão moral.
[331] Goethe, *Doutrina das Cores*, §748, 1993, p.125

Apesar de admitir a impossibilidade de uma "tradução" direta, o método utilizado para a análise das cores – pensava Goethe – poderia servir de guia para o estudo dos sons. Ao invés de simplesmente comparar esses fenômenos, ele se dispunha a encontrar o fundamento comum, uma "fórmula superior" revelada no fenômeno originário.

O nível mais elementar dessa fórmula é a *lei da polaridade*: "Parece-me que o som é capaz de uma diversidade ainda maior do que a cor, embora nele também se encontre a lei de com-posição física mais simples que é a polaridade."[332] A tonalidade maior e a tonalidade menor são, segundo Goethe, a expressão sonora daquela mesma oposição que se manifestava para o sentido da visão como luz e sombra: "Tonalidade maior e menor entendida como a polaridade na doutrina das cores."[333] Goethe enxerga a "elaboração dessa oposição como fundamento de toda a música"[334] e utiliza um argumento leibniziano para explicá-la: "quando a mônada se expande, surge o tom maior. Quando se contrai, aparece o menor."[335]

Goethe, não sendo músico, não podia solucionar sozinho todos os problemas implicados no estudo do som. Era essencial para ele o diálogo com seus pares, figuras eminentes como o matemático Johann Friedrich Christian Verneburg e o físico acústico Ernst Chladni (1756-1827). Mas era principalmente com seu amigo, o músico berlinense Carl Friedrich Zelter (1758-1832), que Goethe mantinha um comércio mais intenso.

---

[332] Goethe, *Escritos sobre a Doutrina da Natureza e das Ciências* in Schuback, p.32
[333] Goethe, Carta a Zelter de 11 de outubro de 1826 in Schuback, p.59
[334] ibid, p.60
[335] Goethe, Carta a Christian Schlosser de 5 de maio de 1815 in Schuback, p.44. Segundo Leibniz (1646-1716), as mônadas são as infinitas substâncias que emanam de Deus (mônada das mônadas). Simples, ativas, indivisíveis, as mônadas são, a um só tempo, as fórmulas que nos permitem exprimir o mundo e o mundo, ele próprio. Entre as mônadas não há nenhuma influência real, não há comunicação direta, mas elas estão sujeitas a uma *harmonia* pré-estabelecida (por Deus). Cada uma delas é o espelho do universo e os infinitos pontos de vista individuais exprimem uma só verdade. Portanto, o círculo cromático e a série harmônica, comunicam, aos diferentes sentidos, uma mesma ordem, um mesmo princípio, uma só lei. A mônada sonora contém, na própria estrutura da série, a determinação dos seus desdobramentos.

O problema da origem do modo menor, por exemplo, aparece diversas vezes na correspondência dos dois, tendo sido para Goethe motivo de grande preocupação até o fim da vida. É também na correspondência de ambos que aparece um esboço de uma *Doutrina dos Sons*. Goethe chegou a elaborar uma tabela, "um esqueleto nu mas bem composto que o artista autêntico deve revestir com carne e pele, e envolvê-lo numa indumentária de forma a introduzi-lo tanto na vida prática como na vida do pensamento."[336]. O esquema ou "tabela" que Goethe elaborou para orientar o estudo do som foi espelhado na divisão que ele estabeleceu para estudo das cores[337]:

> "A doutrina basear-se-á na totalidade da experiência e deverá se expor em três seções: o que é musicalmente passível de escuta se nos manifesta *organicamente* (subjetivamente), *mecanicamente* (misturado), *matematicamente* (objetivamente). As três partes reúnem-se, por fim, numa maneira confortável pela força do artista e numa maneira densa pela apresentação científica."[338]

Essa tabela, na verdade, pouco mais é do que uma listagem dos assuntos a desenvolver e a *Doutrina dos Sons* jamais passou deste estado embrionário. No entanto, a idéia de aplicar o pensamento morfológico ao estudo dos sons, como veremos, seria retomada por outros autores. Segundo Goethe, "os pensamentos retornam, as convicções se propagam, as situações passam irrevogavelmente."[339]

2.9 – Conclusão do capítulo

---

[336] Goethe, Carta a Zelter de 17 de maio de 1829 in Schuback, p.51
[337] Goethe havia classificado as cores em *fisiológicas*, *físicas* e *químicas* e é também num esquema tripartido que ele irá classificar os fenômenos acústicos.
[338] Goethe, Carta a Zelter de 11 de outubro de 1826 in Schuback, pp.54 e 55
[339] Goethe, *Máximas e Reflexões*, nº 396, 2003, p.60

Em 1930, quando proferiu suas conferências sobre *O Caminho da Música Nova*, Webern deixou claro que a *Doutrina das Cores* de Goethe havia sido uma de suas principais fontes de inspiração[340]. À primeira vista, a relação entre um compositor de vanguarda como Webern e um "clássico monumental"[341] como Goethe parece improvável. Porém, após um exame mais cuidadoso, esse antagonismo se revela mais aparente do que real. Os princípios fundamentais do pensamento morfológico de Goethe, sua relação originária com a natureza, a ênfase no gênio e na intuição, também estão presentes no discurso de Webern. Mais do que uma arte de vanguarda, Webern aspirava principalmente à criação de uma música universal, a partir da convicção de que a evolução natural da música apontava na direção do atonalismo. Ao aplicar o pensamento morfológico ao estudo dos sons, Webern encontrou suporte para suas convicções estéticas, além de estímulo e alimento para sua imaginação.

Nas apostilas de Mahle, também encontramos traços significativos do pensamento goethiano. Formuladas a partir da experiência didática e composicional de Mahle, elas refletem ainda muitas das suas convicções filosóficas. Como dissemos no início deste capítulo, a relação deste músico com a obra de Goethe é, em parte, mediada pela Antroposofia. A fim de tornar mais clara a conexão entre as concepções estético-musicais de Mahle e o pensamento goethiano, procuraremos estabelecer uma ponte entre linguagem antroposófica e os conceitos filosóficos estudados neste capítulo.

---

340 Sobre esse assunto, conferir o livro de Márcia S.C. Schuback: *A Doutrina dos Sons de Goethe a caminho da Música Nova de Webern*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

341 Schuback, p.67. O termo *monumental* foi utilizado por Nietzche para se referir a tudo aquilo que a história consagra como exemplar. (sobre este assunto, conferir: Nietzche, Friederich, *Segundas Considerações Intempestivas – Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida*)

Capítulo III

"Fechando os olhos, o ouvido se aguça: do mais leve sussurro ao mais selvagem ruído, do som mais simples à mais elevada harmonia, do grito mais veemente e apaixonado à palavra mais suave da razão, é somente a natureza que fala e revela sua presença, poder, vida e relações."

(Goethe, Prefácio à Doutrina das Cores)

3 – As apostilas teóricas e o conceito de harmonia em Mahle*

As apostilas de Mahle são fruto de um trabalho artesanal. Ele as escreveu de próprio punho, selecionando os exemplos, construindo os gráficos, guiando-se pela sua longa experiência musical e por suas convicções teóricas e filosóficas. Reconhecemos nessas apostilas uma série de elementos comuns ao pensamento morfológico de Goethe[342], elementos esses que remetem, em última instância, ao conceito fundamental de harmonia. Harmonia é um conceito que se revela simultaneamente aos sentidos e à razão, é uma visão do todo na parte, da idéia na manifestação; sua possibilidade reside na oposição e na complementaridade dos fenômenos.

Vimos que o pensamento goethiano se configura como um pensamento harmônico, fundamentado numa experiência estética do mundo. O *Estilo* é, para Goethe, forma suprema de conhecimento, e reúne, a um só tempo, a objetividade da análise científica e a síntese da apresentação artística. O caminho para o *Estilo* deveria, segundo ele, ser buscado na própria natureza, nos fenômenos originários (*Urphänomene*), expressão mais pura das leis naturais, autênticas leis harmônicas que regem todos os fenômenos, visíveis e invisíveis, materiais e espirituais. Segundo Walter Benjamin, "Goethe pertencia à família daqueles grandes espíritos para os quais, na verdade, não existia uma arte no sentido isolado. Para ele, a doutrina do fenômeno originário como ciência natural era ao mesmo tempo a verdadeira doutrina estética."[343]

---

* As apostilas teóricas de Mahle encontram-se reproduzidas nos Anexos.

[342] Como vimos no capítulo anterior, a relação de Mahle com a obra de Goethe e com o pensamento romântico do final do século XVIII se deve, em grande parte, à sua formação antroposófica.

[343] Benjamin in Molder, p.405

O estudo do som não foge à regra. Na busca pelos fundamentos naturais da música, Goethe define seu objeto como "*o passível de escuta musical* (a sonoridade)"[344]. Segundo ele, o corpo sonoro deve possuir uma certa "pureza da matéria" e uma medida adequada; a vibração da totalidade desse corpo produz um som fundamental. Definido o objeto, ele descreve o experimento:

> "Pode-se dividir o todo. Isso gera relações.
>
> Relações fundamentais [8º, 5º, 3º] estão distantes umas das outras (acordes).
>
> Relações intermediárias preenchem o espaço entre elas até uma espécie de continuidade (escalas)."[345]

Mahle, assim como Goethe, vai buscar no fenômeno originário da série harmônica o fundamento da música[346]. Para ele, as leis da harmonia, que orientam a formação dos acordes e das escalas, já estão contidas na série. A harmonia está presente na natureza e também no homem, ela é o princípio ordenador do mundo, o todo a se manifestar em formas sensíveis. Ela é a origem da música, e a própria música é harmonia.

É a partir dessa concepção abrangente de harmonia que Mahle aborda o fenômeno musical. Embora o termo harmonia não esteja presente todo o tempo em suas apostilas, muitos dos conceitos que ele introduz remetem, direta ou indiretamente, a este conceito

---

[344] Goethe, Carta a Zelter de 11 de outubro de 1826 in Schuback, p.53. Goethe exclui do campo musical "*o ruído, o eco, a linguagem*" (ibid).

[345] ibid, p.54

[346] A relação da série harmônica com os sistemas musicais não é uma novidade e está presente nos mais antigos tratados sobre música. É o estatuto da série harmônica como *Urphänomen* que aproxima o ponto de vista de Mahle da concepção goethiana de harmonia.

fundamental. São conceitos-chave, que ocupam um lugar de destaque em seu discurso e que guardam uma forte relação com os temas apresentados no capítulo anterior.

Citamos aqui os que julgamos mais importantes: *equilíbrio*, conceito utilizado por Mahle como sinônimo de harmonia; *senso estético*, termo que remete à definição kantiana de "senso comum estético"; *fantasia* (do alemão *Phantasie*), sinônimo de imaginação; o *canto* e o *ouvido musical*, elementos de ligação do homem com a natureza por meio do som e dos sentidos; *ritmo musical*, pulso vital que Mahle compara aos batimentos do coração e ao movimento dos planetas.

Nestes conceitos transparece uma preocupação em afirmar a ligação do homem com a natureza, com a origem comum de todas as coisas e seres. Essa ligação só pode efetivar-se por meio da harmonia entre o interior e o exterior, entre o pensamento e as ações[347]. Mahle acredita que a música cumpre um papel fundamental nessa tarefa, desenvolvendo a sensibilidade e equilibrando os "interesses do espírito" (ciência, arte e religião). Essa concepção de formação, que tem na *Bildung* goethiana seu modelo, orienta trabalho desenvolvido por Mahle na Escola de Música de Piracicaba (EMP) e se evidencia também em suas apostilas teóricas.

3.1 – Apostila de Modos e Escalas (D30)[*] e Harmonia (D31)

De um modo geral, tratados de harmonia são obras densas, com muitas páginas e regras. Alguns dão mais ênfase à prática, outros, à teoria. Raros são casos como o de

[347] "Pensamento e ação, ação e pensamento (...). Ambos devem alternar sempre na vida, do mesmo modo que inspirar e expirar. Como pergunta e resposta, um não deve vir desacompanhado do outro." (Goethe, *Wilhelm Meister's Journeyman Years*, New Jersey: Princeton University Press, 1995, p.280)
[*] A apostila D30, *Modos, escalas e séries*, será analisada juntamente com o cartaz D31-A, pois ambos foram elaborados na mesma época e resultam da mesma pesquisa.

Mahle, cuja apostila de Harmonia (D31) é composta de quatro esquemas gráficos ou "cartazes", como ele prefere chamar. Tal economia de recursos não representa necessariamente uma simplificação da matéria: a originalidade da apresentação decorre de uma concepção de harmonia igualmente original, cujas raízes estão ligadas às obras de Rudolf Steiner e Goethe.

Conforme vimos no capítulo anterior, Goethe utilizava um modo de apresentação genético, partindo das estruturas mais simples para culminar nas mais complexas: "Reconheço nesse sentido que o caminho da gênese foi o que sempre me proporcionou maior satisfação e por isso nunca me foi difícil alcançar o modo próprio da representação genética, essa que a observação da natureza requisita de forma magnífica."[348]

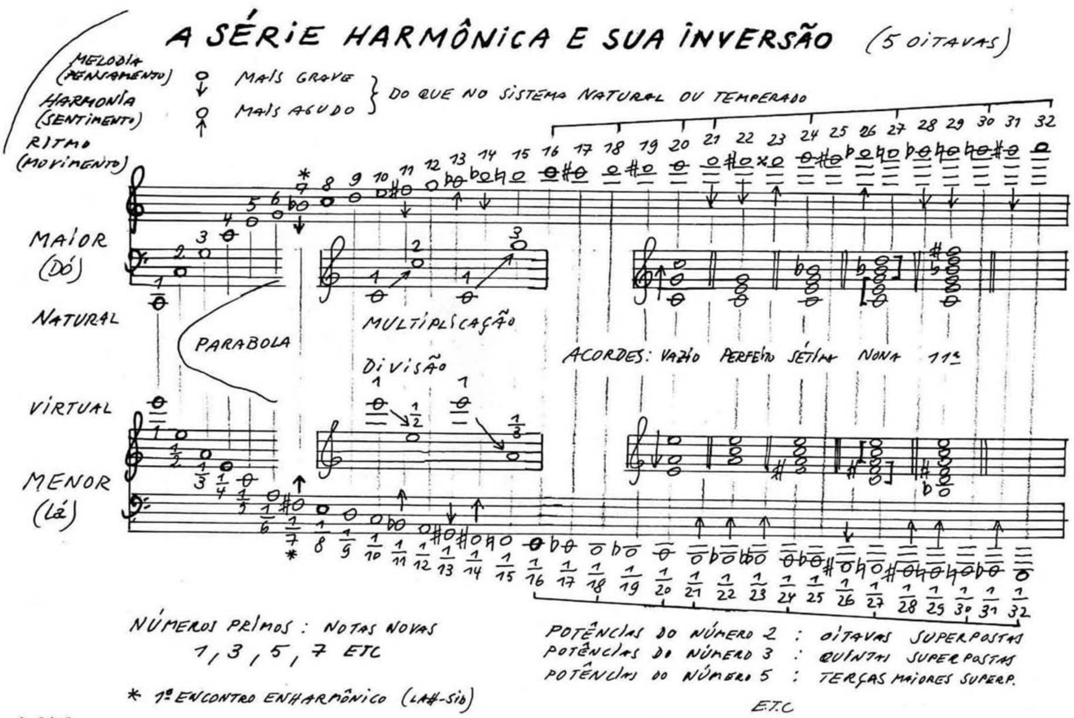
Mahle parece ter seguido o mesmo padrão em suas apostilas, em especial na apostila de Harmonia (D31). O "percurso genético" que ele propõe tem como ponto de partida o *Urphänomen* do som, a série harmônica (D31-C), do qual ele extrai o material e as leis que servirão de fundamento para a formação dos modos e escalas musicais (D31-A e D31-B), culminando na relação da afinação temperada com a afinação natural (D31-D). A fim de tornar esse percurso mais claro, a ordem dos cartazes foi alterada, e a série harmônica colocada no início.

3.1.1 – A Série Harmônica e sua Inversão (D31-C)

"A série surge do nada; o mundo surge do nada."

(Mahle, entrevista, agosto de 2003)

[348] Carta a F.H. Jacobi, 2 de janeiro de 1800 in Schuback, p.22



D31C

O estudo da série harmônica realizado por Mahle não é meramente teórico. O professor Luis Carlos Justi, oboísta e ex-aluno da EMP, conta como eram suas aulas:

> "Eu me lembro de uma aula de percepção, por exemplo, em que o Mahle estava falando do ciclo das quintas, dos sons harmônicos então ele abriu o piano e começou a tocar uma nota grave e disse: 'venham ouvir os harmônicos!' Então ele colocou a cabeça assim dentro do piano e simplesmente esqueceu! Sabe Deus o que ele ficou ouvindo, ele ficou tocando aquele negócio um tempão! Nós éramos três ou quatro alunos na sala e a gente ficou quieto em respeito. E ficou assim um tempão, até que ele voltou de onde foi. Se a gente tivesse saído da sala ele não tinha se dado conta. E ele voltou a falar do ponto onde tinha parado…"[349]

[349] Entrevista concedida por Luis Carlos Justi em outubro de 2002.

Esta passagem mostra como Mahle põe em prática este que é um dos princípios fundamentais do pensamento morfológico: jamais perder os fenômenos de vista. O conhecimento teórico que ele detém está diretamente ligado à sua atividade composicional (em relação ao conteúdo) e à sua experiência didática (em relação à forma).

Sua abordagem do fenômeno da série harmônica é, à primeira vista, convencional. Existem porém detalhes que devem ser considerados com atenção. O primeiro deles diz respeito à relação que Mahle estabelece entre a série e o modo maior e entre sua inversão e o modo menor[350]. Esta não é uma relação unanimemente aceita entre os teóricos. Se, por um lado, a série é uma realidade empírica, por outro a sua inversão não pode ser verificada experimentalmente. Por isso Mahle classifica a série como "natural" e sua inversão como "virtual". Mas, o que significa "virtual" neste contexto? Seria a inversão da série um mero artifício teórico, uma abstração?

Este tema foi motivo de reflexão para Goethe, que não acreditava que o modo menor fosse menos natural do que o maior. Se a série harmônica não explicava a origem do modo menor, era preciso então rever o método experimental, e não simplesmente negar aquilo que, para o ouvido humano, era uma realidade.

> "Você bem se recorda de como sou apaixonado pela questão da terça menor. Irrito-me profundamente ao constatar que a liga de nossos teóricos da música não admite considerá-la um *donum naturae*. Uma corda de tripa ou de metal não está tão acima dos seres para que a natureza tivesse concedido exclusivamente a elas as suas harmonias. (...) o homem pertence igualmente à

[350] Como dissemos anteriormente, a oposição maior-menor foi definida por Goethe como a manifestação mais elementar do princípio da polaridade no domínio do som.

natureza, sendo aquele que apreende em si mesmo as relações mais suaves[351] do conjunto das manifestações elementares, sabendo regrá-las e modificá-las."[352]

Ao designar a inversão da série como "virtual", Mahle parece indicar algo que pertence à esfera dessas "relações mais suaves" de que fala Goethe, algo que existe enquanto potência, mas não enquanto ato. É o homem que, graças ao poder da imaginação (*Phantasie*), faz emergir aquilo que existe em estado latente na natureza[353].

Outro aspecto original da análise de Mahle é a listagem até o 32º harmônico da série, uma vez que a maior parte dos tratados costuma parar no 11º ou no 16º harmônico. Este detalhismo revela sua preocupação em aprofundar-se ao máximo no fenômeno originário, a fim de dali extrair o maior número possível de relações. Além de buscar as relações numéricas contidas na série (multiplicação, divisão, potências, números primos), Mahle estabelece também analogias pouco usuais, decorrentes de sua formação antroposófica. Este é o caso, por exemplo, da divisão dos harmônicos em três seções: *ritmo (movimento)*, *harmonia (sentimento)*, *melodia (pensamento)*. Este é, talvez, o aspecto mais interessante deste cartaz, pois essas categorias revelam uma série de pontos de contato com assuntos discutidos no capítulo anterior, como, por exemplo, a relação entre as cores e as faculdades do espírito no *Círculo Cromático* de Goethe (1809).

Primeiramente, vejamos o que significam essas categorias de um ponto de vista estritamente musical. Os harmônicos iniciais (primeiro ao quarto) introduzem a oitava e a

---

[351] Neste contexto, seria preferível traduzir "*zarte*" por "sutil".
[352] Goethe, Carta a Zelter de 31 de março de 1831 in Schuback, p.41
[353] Joscelyn Godwin trata desta questão com pragmatismo e simplicidade: "Estes harmônicos inferiores existem realmente? Já foi dito que eles possuíam uma existência objetiva e audível, mas não é preciso crer nisso para aceitar sua realidade simbólica. No fundo, mais vale deixá-los no domínio das idéias, como uma tendência não manifesta dos harmônicos superiores." (Godwin, Joscelyn, *Les Harmonies du Ciel et de la Terre*", Paris:Albin Michel, 1994, p.268

5ª. Resultado da primeira divisão da oitava, a 5ª (ou *Dominante*) é a primeira nota diferente do som fundamental (ou *Tônica*). A tensão entre ambas gera um movimento de retorno ao som fundamental, que podemos indicar pela fórmula V -> I. Isso explica o porque de Mahle relacionar esta seção ao “ritmo (movimento)”. Ao lado da relação maior-menor, a relação Dominante-Tônica está na base do pensamento tonal e representa igualmente uma manifestação do princípio geral da polaridade.

Os harmônicos intermediários (quarto ao oitavo) introduzem a 3ª e a 7ª como resultado da divisão da oitava em intervalos de 3ª. Acordes são formados a partir da superposição de 3ªs e por isso Mahle relaciona esta seção à “harmonia”. Somadas às notas anteriores (fundamental e 5ª), a 3ª e a 7ª produzem o acorde maior com 7ª ou acorde de “7ª da Dominante”.

Os harmônicos seguintes (oitavo ao décimo sexto) formam uma região híbrida entre a harmonia e a melodia. Os acordes que Mahle destacou na parte central do cartaz (*vazio, perfeito, sétima, nona e décima primeira*) resultam da soma de todos os harmônicos (excluido-se as notas repetidas) até o décimo primeiro harmônico. Por outro lado, do oitavo ao décimo sexto harmônico a oitava é dividida em intervalos de 2ª, dando origem à escala diatônica. Portanto, do oitavo ao décimo primeiro harmônico temos uma área de interseção, que pode ser relacionada tanto à origem dos acordes como das escalas.

Quanto aos harmônicos superiores (décimo sexto ao trigésimo segundo), não resta dúvida: na sucessão de segundas menores e diminutas encontramos as escalas diatônica e cromática e, por isso, Mahle relaciona esta região à “melodia”. As três seções da série são, portanto, as três “camadas” da textura musical: baixo, harmonia, melodia.

Como dissemos, Mahle relaciona ainda essas seções às categorias de "movimento", "sentimento" e "pensamento". O seguinte comentário de Mahle ajuda a explicar esta analogia: "A música, por sua vez, também atua nas três áreas da totalidade do homem: a melodia, na cabeça (inteligência); a harmonia, no coração (emoções); o ritmo, nos gestos dos pés e das mãos (ações)."[354] As subdivisões ou áreas da série harmônica possuem, portanto, uma estrutura antropomórfica, que evolui no sentido pés (harmônicos inferiores) -> tronco (harmônicos intermediários) -> cabeça (harmônicos superiores). Essa afinidade da série com a constituição humana explica a capacidade que a música tem de comover. Goethe previu esta possibilidade ao construir a seguinte hipótese:

> "Minha convicção é a seguinte: como o tom maior surge da expansão da mônada, ele exerce um efeito igualmente expansivo sobre a natureza humana, impelindo-a para o objeto, para a atividade, para o amplo, para a periferia. O mesmo acontece com o tom menor; surgindo da contração da mônada, também contrai, concentra, impulsiona para o sujeito, sabendo ali encontrar o derradeiro canto de refúgio, onde a mais adorável melancolia ama esconder-se."[355]

---

[354] Entrevista, junho de 2002. Schopenhauer, um dos filósofos do idealismo que mais escreveu sobre música, utilizou a mesma divisão entre baixo, harmonia e melodia para compor uma alegoria da evolução dos seres. Ele relaciona os sons mais graves, o "baixo fundamental" (*Grundbass*), com a "massa planetária" e as notas mais altas, que formam o "recheio" harmônico (*ripieno*), com os reinos vegetal e animal. Coroando essa imagem, a melodia, a voz que canta e dirige o conjunto, representa "a vontade no seu mais alto grau de objetivação, a vida e os desejos plenamente conscientes do homem". Ainda segundo ele, a melodia "representa o jogo da vontade racional, cujas manifestações constituem, na vida real, a série dos nossos atos." (Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*, Rio de Janeiro: Contraponto: 2001, pp.272 e 273)

[355] Goethe, carta a Christian H. Schlosser de 5 de maio de 1815 in Schuback, p.44

É curioso como Mahle, em linguagem antroposófica, expõe um pensamento semelhante. Ele explica que o "corpo astral"[356] ou "corpo de sentimentos" se expande ou contrai conforme o humor do sujeito. "Alegre, pode crescer até cerca de três metros; triste, fica pequeno como um grão. O seu elemento é semelhante ao ar, a alma (sinônimo de corpo astral) é como o vento."[357] Assim como a corda que vibra, fazendo outras cordas vibrarem por simpatia, a música, cujo veículo é o ar, comunica diretamente seus movimentos à alma humana.

Ao explorar as relações numéricas contidas na série, Mahle buscou revelar as afinidades estruturais que ligam o *Urphänomen* do som à essência do mundo e do ser humano. O arco formado pela série harmônica é verdadeira "espinha dorsal" da música, dirigindo seu crescimento e sua evolução.

3.1.2 – Modos e Escalas (D30 e D31-A)

"Se estas escalas fossem destituídas de seu valor simbólico,

seria impensável que os sábios da Antigüidade

lhes tivessem dedicado o menor interesse."

---

[356] Para a antroposofia, os seres são compostos de três tipos de "corpos": nos minerais, observamos apenas a existência de um "corpo físico"; nas plantas, soma-se ao corpo físico um "corpo plasmador" ou "corpo etérico", princípio vital que corresponde a estágio mais elevado da existência; nos animais e no homem, além do corpo físico e do etérico, encontramos um terceiro corpo, mais sutil, chamado por Steiner de "corpo de sentimentos" ou "corpo astral". No homem, e apenas nele, existe ainda um quarto elemento, o "ego" que lhe dá a consciência individual e a memória. Sendo o "ego" o centro da existência humana, os outros corpos são, segundo Steiner, seu envoltório. (Lanz, Rudolf, *Noções Básicas de Antroposofia*, São Paulo: Editora Antroposófica Ltda., 2002)

[357] Entrevista, agosto de 2003. Mahle diz ainda que, segundo Steiner, "o estado mais alto da percepção dos sons no músico é alcançado quando ele começa a perceber a dupla natureza do som: a pressão e a sucção que produzem a onda sonora." (Entrevista, dezembro de 2002)

(Joscelyn Godwin, Les Harmonies du Ciel et de la Terre, p.195)

O estudo sistemático da linguagem modal levou Mahle a produzir sua primeira apostila teórica *Modos Escalas e Séries* (D-30) e o cartaz homônimo D31-A. Ele conta que costumava utilizar o cartaz D31-A para analisar, junto com seus alunos, os solfejos modais do livro *Treinamento Elementar para Músicos*, de Paul Hindemith[358]. O tipo de análise que se pode fazer a partir deste cartaz caracteriza-se pela reunião dos enfoques harmônico e melódico, uma vez que cada grau da escala aparece relacionado a uma função harmônica específica. Porém, o aspecto mais original da tabela de *Modos e*

[358] Entrevista, agosto de 2003

Escalas é a correspondência que Mahle estabelece entre os intervalos e as cores, cujo simbolismo está ligado à *Doutrina das Cores* de Goethe. No contexto do pensamento morfológico, cada cor representa um grau maior ou menor de harmonia ou equilíbrio. Ao utilizar as cores em seu cartaz, Mahle está, portanto, definindo o caráter das escalas e intervalos em relação ao conceito de harmonia.

Antes de passarmos ao cartaz D31-A, faremos uma breve análise da apostila D30. A relação dos modos e escalas com a série harmônica é o ponto de partida de Mahle nesta apostila. Na seção intitulada "Fenômenos Básicos"[359], Mahle apresenta, em linhas gerais, o material e as leis contidas na série harmônica, assunto que vimos em detalhe na análise do cartaz D31-C. Ele explica o surgimento das escalas a partir da divisão da oitava, o que pode ocorrer por meio de intervalos de quinta ("O Círculo de Quintas no espaço da oitava") ou de intervalos iguais ("Divisão da oitava em espaços iguais"). No primeiro caso, surgem os modos de dois, cinco (pentatônicos), sete (heptatônicos) e doze sons (escala cromática); no segundo caso, origina-se o trítono, os acordes aumentado e diminuto, a escala de tons inteiros (hexatônica) e a escala cromática. É importante notar que a escala cromática é comum ambos os tipos de divisão, uma síntese do sistema "natural" do círculo das quintas com o sistema mais "racional" de divisão simétrica da oitava[360].

Mahle começa analisando os modos pentatônicos[361]. Encontrados na música de diversos povos, são os modos mais simples. Mahle chama a atenção para a estrutura do modo "pentatônico natural", formado por quintas superpostas, e sua afinidade com os

---

[359] Apostila D30, p.1
[360] A escala cromática é a estrutura fundamental do sistema temperado, pois ela viabiliza as modulações entre tons afastados.
[361] Apostila D30, p.2

primeiros harmônicos da série. Em seguida, faz uma listagem de diversos modos pentatônicos irregulares, incluindo um "modo grego", que difere dos outros por ser descendente. Comentando a diferença entre os modos modernos (ascendentes) e os antigos (descendentes), Mahle diz que "os homens na antigüidade tinham uma ligação muito maior com a origem celeste e por isso faziam um tipo de música que reproduzia o movimento da encarnação, do céu à terra; hoje, após a inversão desse movimento, percebemos o homem tentando restabelecer a conexão com o céu na representação das escalas ascendentes."[362]

Mahle passa em seguida aos modos hexatônicos[363]. Diferentemente dos modos pentatônicos, gerados a partir do círculo das quintas, os modos hexatônicos originam-se da divisão da oitava em partes iguais. Por isso, dentre todos os modos hexatônicos, Mahle destaca a escala de tons inteiros, formada por intervalos iguais. Ele explica ainda que os modos hexatônicos podem ser produzidos pela superposição de duas tríades, o que lhes confere um caráter "bitonal". Assim, ao lado de cada modo Mahle coloca as duas tríades correspondentes.

Os nomes pelos quais Mahle designa os modos são outro aspecto interessante da apostila D30. São nomes que falam da própria estrutura dos modos e resultam da aplicação da tabela de *Modos e Escalas* à análise dos modos; por exemplo: "falsa relação-lídio-mixolídio-hexatonal" ou "frígio-lídio-harmônico sem 3ª"[364].

---

[362] Entrevista realizada em agosto de 2003. Como vimos no capítulo anterior, para o classicismo alemão nascente, os gregos eram um modelo de realização cultural e artística. Mahle reafirma esse ponto de vista ao evocar uma antigüidade sábia e harmoniosa.
[363] Apostila D30, p.3
[364] Apostila D30, p.3

Mahle classifica os modos heptatônicos[365] segundo a divisão tradicional dos modos gregos e eclesiásticos. Assim como os modos pentatônicos, os heptatônicos são formados por quintas superpostas. Sua estrutura é mais complexa do que a dos modos anteriores e Mahle destaca neles a presença de *semitons*, da *sétima maior* e do *trítono*. Quanto aos modos heptatônicos principais, Mahle afirma que eles resultam das inversões da escala maior ou do "espelho" desta, o antigo dórico grego. Em sua "moderna síntese dos modos heptatônicos"[366] ele inclui, além dos modos "maior" (jônio) e "menor natural" (eólio), outros quatro modos, dois maiores (mixolídio e lídio) e dois menores (dórico e frígio)[367].

Mahle apresenta ainda uma grande quantidade de modos heptatônicos "derivados"[368], que surgem da combinação dos seis modos principais. É importante lembrar que a proposta inicial de Mahle, da qual se originou a apostila D30, consistia em explorar todas as combinações possíveis dos modos de 5 a 12 notas. Portanto, esses modos derivados são um resultado direto dessa pesquisa, e serviram de material para que Mahle compusesse uma série de obras modais[369].

Em relação aos modos de oito (octatônicos) ou mais notas, Mahle diz apenas que "a maioria destes modos representa modos heptatônicos com uma ou mais notas de passagem (cromática)"[370], e faz uma pequena listagem daqueles que considera "os mais interessantes"[371].

---

365 Ibid, p.4
366 Ibid, p.5
367 São justamente esses modos que compõem o cartaz D31-A, que iremos analisar mais adiante.
368 Apostila D30, p.5
369 Cf. cap.I
370 Apostila D30, p.8
371 ibid, p.8

O último assunto da apostila D30 é a escala cromática (dodecafônica)[372], formada pela divisão da oitava em doze semitons. A análise das funções harmônicas dá lugar ao tratamento serial-dodecafônico do material escalar. Mahle apresenta alguns tipos de construção serial ("série pan-intervalar" e "dodecafônica homogênea") e também as técnicas de "inversão" e "retrógrado". Um exemplo prático da aplicação dessas técnicas é o tema do concerto para violino de Alban Berg, transcrito por Mahle na apostila[373].

Por fim, como "exemplo de série diatônica"[374] Mahle reproduz uma pequena peça de sua autoria, o *Solo para Flauta Block* (1953). A aplicação da técnica serial sobre material tonal e modal é, como vimos no primeiro capítulo, uma característica estilística sua. Essa prática reflete, de um lado, os anos de estudo com Koellreutter, e de outro, a opção de Mahle pela estética tonal e modal (folclorismo). Seu ideal de harmonia o leva sempre a buscar uma síntese, uma solução conciliadora, "a fim de obter o todo"[375].

O percurso proposto por Mahle na apostila D30 principiou, portanto, com a série harmônica, passou pelos modos pentatônicos (primitivos), heptatônicos (clássicos) até culminar na série completa de doze semitons (escala cromática), à qual ele aplicou a técnica dodecafônica. Esse argumento, que coloca o dodecafonismo como evolução do tonalismo, nos reporta a Webern[376] e Koellreutter[377]. Mahle, no entanto, concebe a evolução como um processo cíclico, não linear, e por isso se volta igualmente para os

[372] ibid, p.9
[373] ibid, p.9
[374] ibid, p.10
[375] "Cada um deseja aquilo que é o seu oposto, a fim de obter o todo." (Goethe, "Sort du Manuscrit" in Goethe, *La Métamorphose des Plantes*, 1975, p.158)
[376] "estamos diante de uma apropriação cada vez mais completa do que é dado pela natureza! A série dos harmônicos é praticamente infinita. (…) Deixemos claro portanto: o que se ataca hoje é um dado da natureza, assim como aquilo que se fazia antigamente." (Webern, op.cit, p.35)
[377] "Dodecafonismo não é um estilo, não é uma tendência estética, mas sim o emprego de uma técnica de composição criada para a estruturação do atonalismo, linguagem musical em formação , lógica conseqüência de uma evolução e da conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, através do modalismo e do tonalismo." (Koellreutter, *Carta Aberta – Resposta a Camargo Guarnieri*, 1951 in Kater, 2001, p.128)

temas folclóricos e para a estética modal. Como ele diz em sua apostila de *Problemas de Interpretação*, "propomos manter tudo que o tempo antigo tem de bom, combinando com o moderno."[378]

Passemos à análise do cartaz D31-A. A tabela de *Modos e Escalas* é formada pelos modos que Mahle designou por "moderna síntese dos modos heptatônicos"[379]. A "horizontalidade" do material escalar não é impedimento para o enfoque harmônico: cada grau desempenha uma função específica na escala (Tônica, Dominante, Subdominante, etc.) e, sob esse ponto de vista, os acordes nada mais são do que o desdobramento vertical do potencial harmônico das notas[380].

O quadro de *Modos e Escalas* divide-se em modos *maiores* e *menores*. Aqui se manifesta, da maneira mais elementar, o princípio da polaridade: a série harmônica corresponde ao modo maior, a sua inversão corresponde ao modo menor; os modos maiores (lídio, jônio e mixolídio) e menores (dórico, eólio e frígio) são um desenvolvimento dessa dualidade originária. No topo da tabela, uma outra subdivisão, dessa vez em três categorias: tetracordes maiores, menores e simétricos. Assim, à medida que o quadro se complexifica, as relações mais sutis entre os modos e as notas se tornam visíveis.

O significado das cores que Mahle associa aos intervalos pode ser compreendido a partir de duas matrizes conceituais: a *Doutrina das Cores* de Goethe e a Antroposofia. Os conceitos fundamentais de *polaridade*, *harmonia*, *intensificação*, foram analisados no capítulo anterior, no estudo que fizemos da *Doutrina das Cores*. Rudolf Steiner se valeu

---

[378] Apostila *Problemas de Interpretação*, p.33

[379] Cf. Apostila D30, p.5

[380] Como vimos no cartaz D31-C, já na série harmônica a divisão entre acordes e escalas (na região dos harmônicos intermediários) não era precisa.

dessas categorias para construir uma imagem que inclui o ser humano e também determinadas entidades espirituais.

A Antroposofia associa os princípios *material* (representado pela cor azul) e *espiritual* (representado pela cor amarela) a duas entidades: *Ahriman* e *Lúcifer*, respectivamente[381]. Do mesmo modo que o "impulso material" e o "impulso formal" de Schiller[382], essas entidades representam aspectos ou tendências da alma humana, as duas metades do sujeito dividido, eternamente em busca de equilíbrio, do qual o *Fausto* de Goethe é a imagem perfeita[383]. Mahle explica que, tanto a tendência material como a espiritual não são, em si mesmas, boas ou ruins; a dedicação exclusiva a qualquer uma delas, porém, constitui uma forma de *egoísmo*[384]. O *Amor* (representado pela cor vermelha) é o ponto médio, ponto de equilíbrio e harmonia. Não se deixar escravizar nem por *Lúcifer* nem por *Ahriman*, mas ter como guia o *Amor*, é, segundo a Antroposofia, o caminho para a *liberdade*, fim último do ser humano. Neste sentido, o quadro de *Modos e Escalas* representa o jogo das forças materiais e espirituais que atuam em todos os fenômenos e no interior da alma humana.

No pentacorde[385] do modo lídio, o intervalo de semitom entre a subdominante e a dominante é associado à cor amarela. Segundo Mahle essa cor representa a "vida

---

[381] *Ahriman* e *Lúcifer* são os "anjos decaídos" do mito bíblico.
[382] Cf. *A Educação Estética do Homem*
[383] "Ah! duas almas habitam meu peito, e uma quer da outra separar-se: uma, ardente de amor, aferra-se ao mundo por meio dos órgãos do corpo; um impulso sobrenatural carrega a outra para longe das trevas, em direção às altas moradas de nossos ancestrais." [tradução minha a partir da versão francesa de Gerard de Nerval] (Goethe, *Théâtre Complet*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1951 p.981)
[384] "Os extremos do egoísmo (materialismo ou espiritualismo) opõem-se ao caminho do meio." (Entrevista, junho de 2002)
[385] Ao invés de subdividir a oitava em dois tetracordes, à maneira dos gregos, Mahle inclui no tetracorde inferior o "tom de disjunção" (*diaczeuxis*) existente entre os dois tetracordes. Assim, os modos passam a ser subdivididos em pentacorde (porção inferior) e tetracorde (porção superior).

espiritual, origem, fogo"[386]. No pólo oposto dessa relação encontra-se o pentacorde do modo frígio, cujo intervalo de semitom entre a tônica e a supertônica é associado ao azul, cor do "mundo material, morte, frio"[387]. No primeiro caso, temos um modo maior com a 4ª aumentada, o que aumenta o efeito expansivo; no segundo, temos um modo menor que principia com uma 2ª menor, o que potencializa o efeito de contração.

Próximos do eixo central da tabela, encontram-se os modos mixolídio e dórico, cujos tetracordes são simétricos. O modo mixolídio (maior com sétima menor) traz em sua estrutura o acorde formado pelos sete parciais iniciais da série harmônica. Neste sentido, podemos dizer que ele é o mais "natural" dos modos maiores. O mesmo ocorre com modo dórico (menor com sexta maior), porém em sentido inverso: trazendo em sua estrutura o acorde formado pelos sete parciais iniciais da inversão da série, o dórico é, portanto, o mais "natural" dos modos menores. No primeiro caso, a 7ª menor suaviza a força e a expansão do modo maior; no segundo, a 6ª maior compensa a introspecção do modo menor. Nesses modos, que são os mais próximos do *Urphänomen* da série e de sua inversão, não há falta ou excesso, apenas equilíbrio.

As cores que Mahle relaciona a estes modos reforçam o sentido de equilíbrio: no tetracorde do modo mixolídio, o intervalo de um tom entre a subtônica e a tônica é associado ao vermelho, que, segundo Mahle, simboliza o "caminho do meio, *Deus*, *Amor*"[388]. No tetracorde do modo dórico, a dominante está separada da superdominante pelo intervalo de um tom, representado pelo verde, cor do "equilíbrio, caminho (ideal) do

---

[386] Entrevista, julho de 2001
[387] Entrevista, julho de 2001. Na definição de Goethe, "assim como o amarelo sempre implica uma luz, pode-se dizer que o azul sempre implica algo escuro." (Goethe, 1993a, §778, p.132)
[388] Entrevista, julho de 2001

homem"[389]. Mahle acrescenta ainda que o equilíbrio do verde, em comparação com o do vermelho, é de certo modo "banal"[390].

A diferença que Mahle estabelece entre o verde e o vermelho tem um significado profundo para o pensamento morfológico. Na *Doutrina das Cores*, Goethe também associa o vermelho ao divino e o verde ao humano: "(...) quase não se pode evitar – vendo o verde surgir na parte inferior e o vermelho na superior [do círculo cromático] – de pensar, no primeiro caso, nas criações terrestres e, no segundo, nas criações celestes de *Elohim*."[391] As razões para este simbolismo devem ser buscadas, primeiramente, no próprio círculo cromático[392].

Na parte superior do círculo de Goethe, o encontro das idéias da razão com a atividade simbólica da imaginação produz o "belo" (*Schön*), representado pela cor vermelha. Na parte inferior do círculo, a união dos conceitos do entendimento com as intuições da sensibilidade dá origem ao "útil" (*nützlich*), que Goethe associa à cor verde. O vermelho é, portanto, símbolo da idéia racional e o verde exprime a adequação do conceito ao fenômeno. Por isso Goethe define o efeito do vermelho sobre o observador como uma "satisfação ideal"[393] e o do verde como uma "satisfação real"[394].

Outro aspecto a ser levado em consideração é a maneira como estas cores são produzidas. O vermelho resulta de uma *intensificação* do amarelo (pelo lado positivo) e do azul (pelo lado negativo); o verde, por sua vez, surge da *mistura* destas mesmas

---

[389] Entrevista, julho de 2001
[390] Entrevista, agosto de 2003
[391] Goethe, 1993a, §919, p.155. *Elohim* é um dos nomes de Deus em hebraico antigo.
[392] Nos referimos especificamente ao círculo cromático de 1809 (2ª versão), no qual Goethe relaciona as cores e as faculdades do espírito. (Cf. cap.II)
[393] ibid, §794, p.133
[394] ibid, §802, p.134

cores[395]. Estamos, portanto, diante de dois tipos de harmonia: sendo uma cor pura, a harmonia do vermelho é "oculta"; já o verde, sendo uma cor composta, possui uma harmonia "aparente". Essa diferença é significativa, pois, segundo Goethe, a "perfeição já está presente quando o necessário é realizado; a beleza, quando o necessário encontra-se realizado, *mas velado*."[396] Portanto, o verde pode ser perfeito, mas somente o vermelho pode ser belo. Isso explica também porque Mahle considera o equilíbrio do verde "banal" perante o do vermelho.

Sobre os modos restantes, Mahle diz apenas o seguinte: "Os modos maior e menor (jônio e eólio) podem ser considerados equilibrados."[397] Estes modos, que não estão associados a nenhuma cor no cartaz de Mahle, são os mesmos que fundamentam o sistema tonal. Mahle faz ainda uma interessante observação ao diferenciar a *sensível tonal*, localizada no 7º grau (subtônica) dos modos lídio e jônio (maiores), da *sensível modal*, localizada no 5º grau (dominante) dos modos eólio e frígio (menores). A sensível modal, diferentemente da sensível tonal, não conduz à tônica, mas à superdominante (6º grau, relativo maior).

O último modo, à direita do quadro, é o segundo da lista de modos octatônicos da apostila de *Modos, Escalas e Séries* (D-30). Mahle nota que, neste modo, o pentacorde é composto de intervalos alternados de Tom e Semitom e o tetracorde equivale ao do modo menor harmônico[398].

---

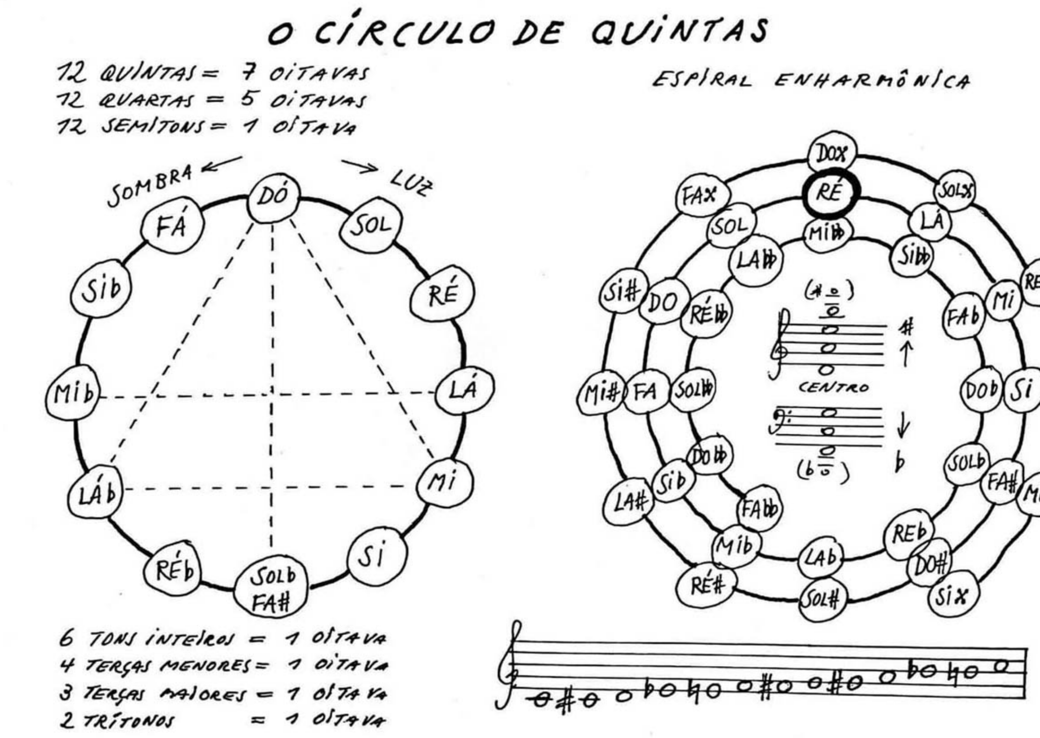
[395] "existe na natureza um abismo entre azul e amarelo, que pode ser atomisticamente suprimido e vinculado ao verde por entrecruzamento e mistura, embora a verdadeira mediação de amarelo e azul só ocorra através do vermelho." (Goethe, 1993a, §539, p.100)

[396] Goethe, *Máximas e Reflexões*, nº742, 2003, p.115 [grifo meu]. Esta máxima parece ser uma atualização do fragmento de Heráclito: "harmonia invisível à visível superior" (Heráclito, fragmento 54 in *Os Pensadores – Os Pré-Socráticos*, São Paulo: Nova Cultural Ltda., 2000, p.93)

[397] Arzolla, Antonio R.P., *Uma Abordagem Analítico-Interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra de Ernst Mahle.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1996, p.30

[398] Entrevista, agosto de 2003.

3.1.3 – O Círculo de Quintas (D31-B)



D31 B

A 5ª é um intervalo estrutural. Na série harmônica, ela é a primeira nota a surgir após o som fundamental. A 5ª gera movimento[399] (dominante), a 8ª significa repouso (tônica). O cartaz D31-B mostra o sentido deste movimento: no *Círculo de Quintas*, as tonalidades se sucedem, num progressivo clareamento ou sombreamento do modo maior; na *Espiral Enharmônica*, o ciclo completo das doze notas se repete indefinidamente.

Em música, portanto, relações importantes são regidas pelo número cinco. Mahle vai além, e estende este princípio a toda a natureza: "o número cinco está por trás de

[399] Conforme vimos no cartaz D31-C, a 5ª (terceiro harmônico) pertence à região do "movimento" na segmentação que Mahle faz da série harmônica.

todos os fenômenos da natureza; ele é um 'gigante', uma idéia poderosíssima. Muitos fenômenos aparentemente desconexos são a manifestação do 5, desse mesmo e fundamental princípio, que em diferentes meios adquire diferentes formas."[400]

A idéia de uma essência una, capaz de assumir diferentes formas, foi expressa por Goethe no conceito de *metamorfose*: "Aquilo que é *idêntico quanto à idéia* pode aparecer na experiência de forma idêntica, ou então semelhante e até mesmo completamente diferente e dessemelhante."[401] Goethe reconhecia ainda que essas transformações não ocorriam de forma aleatória, mas evoluíam numa "escala espiritual", que ia das formas mais simples às mais complexas. Este processo, que ele chamou de *intensificação*, responde a uma necessidade da própria natureza de manifestar, com crescente perfeição, o princípio ideal que subjaz a todos os fenômenos. Goethe expressa esse pensamento de forma sucinta quando diz que "a natureza transpõe os limites que ela mesma constituiu, mas com isso alcança uma outra plenitude"[402]. Para Mahle, o intervalo de quinta é a manifestação sonora de um princípio fundamental da natureza, que orienta a formação e a transformação das estruturas musicais.

O *Círculo de Quintas* traduz graficamente as relações das tonalidades entre si e pode ser encarado como um análogo sonoro do *Círculo Cromático* de Goethe[403]. Se, no cartaz anterior, Mahle tratava exclusivamente dos modos heptatônicos, neste, o escopo é ampliado, passando a incluir também a escala de doze sons (cromática). O eixo vertical,

---

[400] Entrevista, agosto de 2003. Platão, no diálogo do *Timeu*, apresenta uma imagem pitagórica do mundo como um grande todo harmônico, regido por proporções matemáticas. A origem dessas proporções encontra-se na própria Alma do Mundo, da qual a alma humana é afim. A música, por sua vez, teria como função ajudar a estabelecer a harmonia entre o homem e o Todo e a série harmônica seria a chave desse conhecimento.

[401] Goethe, "Formation et transformation des natures organiques" in Goethe, *La métamorphose des plantes*, Paris: Triades,1975, p.74 (grifo meu)

[402] Goethe, *História de meu Estudo de Botânica* in Schuback, p.23

[403] Cf. cap.II

que une os “antípodas” dó e fa#, representa o modo maior; o eixo horizontal, ligando o lá ao mib, representa o modo menor. Conforme observaram Arzolla (1996) e Tokeshi (1999)[404], uma importante característica das obras musicais compostas por Mahle é o uso do antípoda como tonalidade preferencial dos segundos temas de suas sonatas. Portanto, a opção de Mahle pelo antípoda – em lugar da tradicional modulação para quinto grau ou para o relativo – parece estar relacionada ao “círculo de quintas” e à complementaridade dos opostos.

A partir de dó maior, a “luminosidade” se intensifica, à medida que vão sendo acrescentados sustenidos para formar os outros tons maiores. No sentido oposto, o acréscimo de bemóis significa um aumento da “sombra”. A progressiva intensificação, tanto da luz como da sombra, conduz a um ponto comum, as tonalidades enarmônicas de fá# e solb. No *Círculo Cromático* de Goethe, este ponto corresponde à cor vermelha, que surge da intensificação do amarelo (+) e do azul (-)[405].

O triângulo formado pelas linhas pontilhadas, ligando o dó, o láb e o mi assinala, segundo Mahle, a geometria do acorde aumentado. As equações listadas acima e abaixo do *Círculo* exploram relações existentes entre a oitava e os demais intervalos; todas essas relações são, no sentido mais amplo que se pode conceber, *relações harmônicas*.

No mesmo quadro, à direita do *Círculo de Quintas*, encontra-se a *Espiral Enharmônica*. Nesta figura não estão representadas tonalidades, mas notas simples. O ré é a nota central, eqüidistante dos sustenidos e bemóis (conforme indica a pauta musical no interior da espiral). A espiral de Mahle retrata a natureza cíclica das relações

[404] Cf. Cap.I
[405] É importante notar que o círculo de Mahle está invertido em relação ao de Goethe.

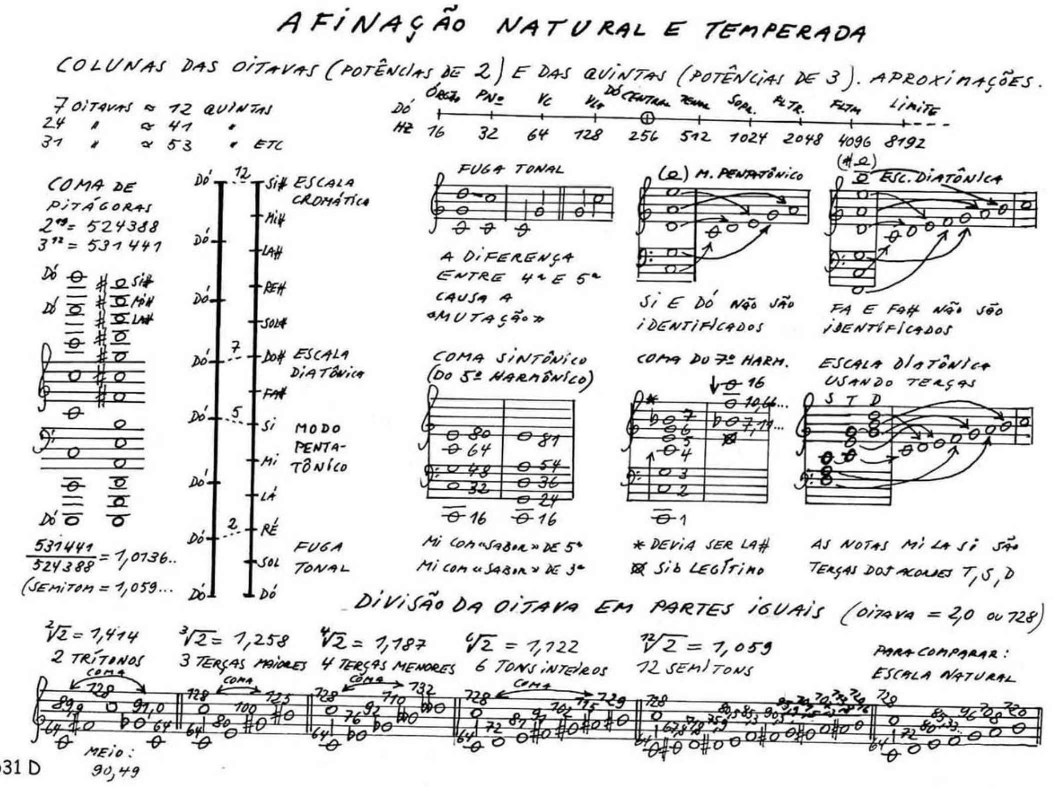
intervalares. Em suas próprias palavras, "a espiral simboliza a evolução cíclica que marca todos os fenômenos da natureza, expressa a idéia de *repetição* conciliada com *diferença*"[406]. Um dos últimos artigos científicos de Goethe chama-se "Da Tendência Espiral"[407] e relata a existência de duas forças complementares, uma "tendência espiral" e uma "tendência vertical", responsáveis pelo crescimento das plantas[408]. Steiner comenta que, para Goethe, a tendência espiral era "um fenômeno primordial" e representava "a vida individual propriamente dita"[409].

Embora não seja este o nosso principal enfoque, não podemos deixar de notar o sentido esotérico destas figuras[410]. A Antroposofia, é, em certa medida, uma síntese de diferentes tradições místicas e filosóficas e o próprio Goethe, quando jovem, dedicou-se a estudos de alquimia e ocultismo[411]. Portanto, ainda que não desenvolvamos o tema, é notável que o círculo e a espiral, símbolos que costumam estar associados a representações da perfeição, do mundo e da vida[412], exprimam leis fundamentais da linguagem musical.

3.1.4 – Afinação Natural e Temperada (D31-D)

---

[406] Entrevista, agosto de 2003. Reconhecemos aqui novamente o conceito de *metamorfose*.
[407] Goethe, "De la tendence spirale", 1831 in Goethe, *La Métamorphose des Plantes*, 1975, pp.229 a 250
[408] Goethe associava as tendências espiral e vertical aos princípios masculino e feminino, respectivamente. A tendência vertical faz a planta crescer para o alto a tendência espiral, que forma um sistema vascular, se "enrosca" em torno do eixo vertical e leva alimento a todas as partes da planta.
[409] Goethe, "De la tendence spirale", 1831 in Goethe, *La Métamorphose des Plantes*, 1975, pp.243 e 244 (nota)
[410] Sobre este assunto, conferir Godwin, Joscelyn, *Les Harmonies du ciel et de la Terre*, Paris: Albin Michel, 1994. O autor investiga a relação da música com as representação do universo, desde a harmonia das esferas de Pitágoras e o Timeu de Platão até os místicos mais recentes, do renascimento ao século XX. O livro traz, inclusive, um "zodíaco tonal dos antropósofos" (p.232).
[411] No *Fausto*, obra carregada de significado místico, temos a famosa cena em que a personagem, ao deparar-se com o signo do macrocosmo, invoca o espírito da natureza. (Goethe, *Faust* I)
[412] Segundo o *Dicionário de Simbolos*, o círculo representa, entre outras coisas, a divindade, a perfeição e a harmonia; a espiral simboliza a vida, o dinamismo e o infinito. (Cirlot, Juan- Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, São Paulo: Ed. Moraes, 1984)



D31 D

Nos cartazes anteriores, vimos que a oitava e a quinta eram os principais intervalos fornecidos pela série harmônica e as consonâncias mais perfeitas. A formação dos modos e das escalas foi descrita por Mahle como um processo de divisão da oitava por intervalos de quinta, embora certas escalas se originassem também da divisão da oitava em partes iguais. No cartaz D31-D, Mahle faz um estudo desses processos a fim de explicar a passagem da afinação "natural" à afinação "temperada".

Não sendo múltiplos, a oitava e a quinta, ao combinarem-se, produzem estruturas assimétricas, como as escalas pentatônica e diatônica. As colunas formadas pelas oitavas (potências de 2) e pelas quintas (potências de 3) ilustram esse processo. Os pontos de maior aproximação entre as colunas são indicados por Mahle através das linhas

pontilhadas e, em cada um desses pontos, a diferença entre a nota da oitava e a nota gerada pelo círculo de quintas é naturalmente corrigida. É o que ocorre, por exemplo, na "fuga tonal", em que o ré "desce" para o dó. Mahle comenta este fato da seguinte forma: "a diferença entre a 4ª e a 5ª causa a 'mutação'"[413]. Esta "mutação" nada mais é do que a transformação da dissonância (intervalo de 2ª) em consonância (uníssono), atendendo a uma exigência do ouvido musical. O mesmo ocorre com os intervalos gerados pela divisão da oitava em partes iguais, que são ajustados em referência à oitava.

Mahle procura mostrar, numericamente, como ocorrem essas "mutações". O rigor na medição dos intervalos denota a preocupação de Mahle em abordar cientificamente os fenômenos, o que já assinaláramos antes, ao comentar a exaustiva listagem que ele faz dos harmônicos da série no cartaz D31-C.

O termo mutação, por sua vez, nos remete ao conceito goethiano de metamorfose. Tal conceito, neste caso, se aplica às transformações que o material natural da série harmônica sofre ao ser utilizado para fins estéticos. Assim como na planta "os líquidos mais toscos são sempre rejeitados e levados a purificar-se"[414], na música, a estrutura "tosca" da série harmônica se modifica à medida em que evolui rumo à pentatônica natural, aos modos heptatônicos e à escala de doze sons.

Do ponto de vista de Mahle, o homem é um continuador da natureza e não um agente arbitrário. O ouvido musical e o senso estético apenas confirmam as leis que a série harmônica já fornecia. É o próprio Mahle quem sentencia: "cabe ao homem dar continuidade à criação divina; a natureza chegou ao seu mais alto grau evolutivo e o homem, parte integrante da natureza, deve, através do espírito, continuar a evolução nas

---

[413] Cartaz D31-D

[414] Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, §28, 1993, p.40

suas criações."[415] Os cartazes que ele concebeu revelam, portanto, não apenas o conceito de harmonia aplicado à música, mas o princípio maior da harmonia que liga o homem à natureza, a arte às formas vivas. Como dizia Goethe, "a arte nada mais é do que a luz da natureza."[416]

3.2 – Análise (D33)

Dando prosseguimento ao "percurso genético" que teve início nas apostilas anteriores, nas quais Mahle abordava a origem dos modos e escalas a partir do *Urphänomen* da série harmônica, passaremos agora ao estudo de obras musicais e dos processos composicionais.

Mahle abre a apostila definindo conceitualmente a matéria. Segundo ele, a análise percorre o caminho oposto ao da criação artística: enquanto o artista cria a obra a partir de uma "idéia relativamente simples"[417], num processo em parte "subconsciente, sendo comandado mais pelo senso estético do que pelo raciocínio"[418], o analista apóia-se na razão para desvendar as causas do efeito estético, trazendo à consciência todas as relações engendradas na obra[419]. Ao atribuir à análise um valor em si, científico (além de auxiliar na interpretação, na memorização e na apreciação musical), Mahle aponta no sentido de uma cooperação entre arte e ciência, entre intuição e razão, entre consciente e

415 Entrevista, junho de 2002.
416 Goethe, *Efemérides*, 1770 in Schuback, p.27
417 Apostila de Análise, p.1
418 ibid, p.1
419 A posição de Mahle em relação ao papel da análise reflete as idéias de seu professor Koellreutter: "A conscientização implica em desenvolver simultaneamente a vivência e o processo intelectual". (Koellreutter in Brito, Teca de Alencar, *Koellreutter Educador – o humano como objetivo da educação musical*, São Paulo: Peirópolis, 2001, p.47)

subconsciente. Desse modo, Mahle procura combater a visão daqueles que consideram a análise uma prática estéril, que pouco ou nada tem a ver com a realidade da arte.

No tipo de análise praticado por Mahle, não só a obra, mas o processo artístico como um todo se torna objeto de estudo. Ele distingüe dois planos de análise: o primeiro diz respeito às informações que contextualizam o autor e a obra (estilo, história, instrumentos de época etc.); o outro, trata da análise da obra propriamente dita (análise melódica, formal, harmônica). A rigidez dessa subdivisão é relativizada quando ele afirma que "nem sempre podemos separar uma coisa da outra; ademais, esta separação só serve para compreender melhor o todo!"[420] Priorizando um modo de apreensão globalizante, intuitivo, Mahle considera que "a melhor análise musical é feita pelo próprio ouvido, somente que no subconsciente. Na medida que usamos o raciocínio, convém sempre recorrer ao senso estético, para conferir."[421]

A idéia de um "senso estético" intuitivo e universal parece provir da definição kantiana de "senso comum estético". Para Kant, o senso comum era um princípio subjetivo, universalmente válido, que possibilitava o estabelecimento e a comunicabilidade dos juízos de gosto. Neste caso, o universal era o livre acordo ou a harmonia das faculdades no Juízo:

> "É preciso que eles [os juízos de gosto] tenham um princípio subjetivo que determine, através do puro sentimento, e não por conceitos, mas, no entanto, de uma maneira universalmente válida, aquilo que agrada ou desagrada. Tal princípio deveria ser considerado um *senso comum* (...). Somente a partir da hipótese de um senso comum (não nos referimos a um senso externo, mas ao

[420] Apostila D33, (s.d.), p.1
[421] ibidem

efeito que resulta do livre jogo de nossas faculdades de conhecimento) podemos estabelecer um juízo estético."[422]

Quando Mahle convoca seus alunos a fazerem uso do senso estético, está sugerindo, portanto, que o sentimento do artista é o critério fundamental da arte, superior a qualquer conceito. É por isso que ele considera necessário recorrer ao senso estético "para conferir" a validade do raciocínio lógico, e não o contrário.

A fim de por em prática o que foi exposto na apresentação da apostila, Mahle apresenta um trecho da Fuga I do 2º volume do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach para ser analisado. Ao lado de Palestrina, Bach é para Mahle um autor "originário"[423]. Mahle começa determinando o "plano de modulação" da peça, para em seguida realizar uma análise por graus, uma análise por funções e uma análise melódica. Ou seja, ele parte de uma visão do todo para, em seguida, chegar às partes e ao detalhe.

A fim de auxiliar o trabalho do analista, Mahle apresenta uma tabela contendo o material harmônico correspondente ao período em que foi composta a obra escolhida (barroco)[424] e uma outra com as principais funções harmônicas da música tonal. Na "sinopse do parentesco funcional"[425], que acompanha a tabela anterior, Mahle faz uma genealogia das funções a partir da função central de Tônica.

Após aplicar essas informações na análise do trecho da fuga de Bach, Mahle aponta também certos procedimentos melódicos (bordadura, passagem, retardo,

[422] C.J., §20 in Kant, *Le Jugement Esthétique – textes choisis*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955, p.57. Goethe, com sua concepção de conhecimento fundada no gênio e na reflexividade dos juízos estéticos, resume o assunto dizendo que "*Le sens commun est le génie de l'humanité.*" [em francês no original] (Goethe, *Máximas e Reflexões*, nº579, 2003, p.88)
[423] Sobre a relação de Mahle com a obra de Bach, conferir a descrição do estudo de contraponto com J.N. David, no primeiro capítulo.
[424] Apostila D33, p.3
[425] ibid, p.4

escapada) que interferem diretamente na análise harmônica. Ele reproduz ainda o quadro de *Modos e Escalas* (D31-A) e comenta: "também é interessante poder dar a cada nota um nome conforme sua função melódica, de acordo com sua posição na escala."[426]

Como compositor, Mahle não se restringe à estética tonal e por isso reserva a parte final de sua apostila para discutir a análise de obras compostas em uma "harmonia mais livre"[427]. Ampliando o "quadro das funções harmônicas", ele apresenta um "quadro das funções diretas" para os modos maior e menor, com os acordes em progressão cromática[428]. Esse quadro não se refere especificamente à estética atonal, mas a um tipo de sintaxe musical em que "um acorde pode ser seguido por qualquer outro"[429]; nesse caso, as funções harmônicas ou "funções diretas" continuam determinando uma hierarquia entre as notas.

Complementando a matéria, Mahle faz ainda uma listagem do material (intervalos e acordes) gerado a partir das inúmeras combinações possíveis das doze notas da escala cromática. Entram nessa lista acordes gerados por alteração, superposição e *clusteres*. É interessante observar que Mahle separa os intervalos "diatônicos (naturais)" dos "aumentados e diminutos (artificiais)"[430]. No entanto, o trítono (4ª aumentada ou 5ª diminuta) é o único intervalo que pertence a ambos os conjuntos.

Fechando a apostila, Mahle reproduz o cartaz D31-B (*O Círculo de Quintas e a Espiral Enharmônica*) e apresenta um resumo das "cláusulas e cadências de diversas épocas", de 1200 a 1700[431], mostrando a transição do modalismo ao tonalismo. Desse

---

[426] ibid, p.5
[427] ibid, p.6
[428] ibid, p.6
[429] ibid, p.6
[430] ibid, p.7
[431] ibid, p.8

modo, ao mesmo tempo em que traça um panorama evolutivo da música, ele reafirma o valor universal e atemporal das leis que se manifestam no *Urphänomen* da série harmônica.

O papel da análise é, portanto, lançar luz sobre o processo composicional e revelar os princípios a partir dos quais o artista trabalha, princípios esses que, segundo o ponto de vista de Mahle, jamais devem perder o vínculo com sua origem primeira e natural. Como disse Webern em suas conferências sobre *O Caminho para a Música Nova*, "as coisas, que geralmente são o objeto da arte, com as quais ela tem a ver, não são 'estéticas', mas derivam-se de leis naturais"[432].

3.3 – Cadências e Progressões – exercícios de teclado (D34)

Em sua origem, *Cadências* e *Progressões* eram duas apostilas independentes que, posteriormente, Mahle veio a reunir com o subtítulo "*exercícios de teclado*". Voltada para a prática instrumental, esta apostila convoca o aluno a experimentar tudo o que estudou até agora: encadeamentos harmônicos, progressões intervalares, formação de acordes, etc.

A primeira parte (*Cadências*) explora exaustivamente a fórmula cadencial básica T-S-D-T (I-IV-V-I), variando a estrutura dos acordes, mas não sua função harmônica. Apenas no final da primeira parte Mahle introduz outros graus com diferentes funções – por exemplo, o VI grau (relativo menor) e as dominantes individuais nas cadências modulantes[433].

---

[432] Webern, *O Caminho para a Música Nova*, Brasília: Musimed, s.data, p.24
[433] Apostila D34, parte I, pp.7 e 8

A segunda parte (*Progressões*) apresenta uma grande variedade de progressões diatônicas, cromáticas, de tons inteiros, que refletem a vasta experiência composicional de Mahle e o estudo realizado sob orientação de Koellreutter. O cuidado em explorar ao máximo as possibilidades combinatórias das notas caracteriza toda a segunda parte da apostila. Desse modo, o aluno adqüire um vasto vocabulário musical, ao mesmo tempo em que desenvolve o raciocínio lógico que lhe permitirá ampliar, indefinidamente, este mesmo vocabulário.

Na seção dedicada às progressões em movimento contrário, Mahle se aproveita do "eixo de simetria do teclado: re (sol#)"[434] para criar progressões simétricas do ponto de vista da posição das mãos. A simetria, por ser a forma mais simples de equilíbrio, tem grande valor para a formação inicial. Este mesmo princípio está presente nos duetos que Mahle escreveu para principiantes, nos quais o ritmo é o mesmo em ambas as vozes, a fim de que os alunos possam facilmente tocar juntos[435].

Esta apostila, portanto, não introduz elementos teóricos novos, mas trabalha, de forma prática e metódica, o conteúdo das apostilas anteriores. Neste sentido, esta apostila funciona como um exercício preparatório para a composição, que será abordada de forma mais consistente na próxima apostila.

3.4 – Contraponto (D35)

[434] Apostila D34, parte II, p.5

[435] Cf. capítulo I Estendendo esta noção à formação do homem em geral, podemos dizer que a diferenciação e a consciência individual devem ser precedidas da igualdade, da unidade, da coletividade; caso contrário, o individualismo corre o risco de se converter em egoísmo. Este mesmo ideal de formação (*Bildung*) é proposto por Goethe na Província Pedagógica do W. Meister, onde os alunos se dedicam primeiramente às atividades coletivas e, pouco a pouco, passam a desenvolver seus interesses e talentos pessoais.

Enquanto a apostila D34 trabalhava basicamente o aspecto "vertical" das relações harmônicas dos acordes, a apostila de *Contraponto* (D35) se volta também para o aspecto "horizontal" da melodia.

O termo contraponto, do latim *contrapunctus*, foi usado principalmente a partir do século XIV para designar a combinação de linhas melódicas simultâneas. Mahle define o contraponto como "a arte de conduzir diversas vozes produzindo um todo harmonioso, embora cada uma tenha a sua personalidade própria."[436] A liberdade individual da melodia e a relação harmônica das vozes entre si é, portanto, a essência do contraponto. Para se alcançar este equilíbrio, não basta seguir regras e leis preestabelecidas; é necessário recorrer também à imaginação ou, como prefere Mahle, à "fantasia". Neste sentido, o estudo de contraponto representa um importante passo em direção à composição.

Assim como Mahle, seus professores de contraponto também eram compositores[437]. J.N. David não seguia qualquer método ou tratado de contraponto em particular, pois acreditava que somente o contato direto com as fontes musicais podia ensinar as verdadeiras leis da polifonia. Sob sua orientação, Mahle analisou em profundidade as obras de Palestrina e Bach. Com Koellreutter, Mahle conheceu a linguagem dodecafônica (também contrapontística) através do estudo das obras de Schoenberg e dos compositores da escola de Viena. Vê-se, portanto, que, para Mahle, a análise é parte indissociável do estudo de contraponto, o que explica o fato de a apostila D35 ser tão econômica em exercícios e exemplos. Ela funciona como uma espécie de

[436] Apostila D35, p.1. A imagem de um "todo harmonioso", no qual cada indivíduo tem sua "personalidade própria" respeitada, poderia ser símbolo de uma sociedade constituída a partir do conceito de "individualismo ético" de Steiner e habitada por cidadãos livres e éticos. (Cf. cap.II)

[437] J.N. David foi professor de Mahle ainda na Alemanha e H.J. Koellreutter foi seu professor no Brasil. (Cf. cap.I)

guia da matéria e deve ser completada pela análise de obras contrapontísticas antigas e modernas.

Quanto à apresentação, Mahle segue a classificação por espécies[438] introduzida por Johann Joseph Fux (1660-1741) no *Gradus ad Parnassum* (1725). Fux não foi o inventor das "espécies", mas foi o primeiro a conseguir transformar essa forma de classificação em um verdadeiro método progressivo de ensino de contraponto. Por seu método estudaram os mestres do classicismo (Haydn, Mozart, Beethoven), além de boa parte da geração romântica e dos compositores do século XX. Até hoje o *Gradus* continua a ser utilizado na formação de músicos, o que faz dele um dos métodos de contraponto de maior sucesso de todos os tempos.

Dois séculos após seu surgimento, o método de Fux serviria de inspiração para um outro método, *The Craft of Musical Composition* (1930), de Paul Hindemith. Este compositor, que foi professor de Koellreutter e é citado por Mahle como uma de suas principais influências musicais e pedagógicas, procurou adequar o método de Fux aos novos tempos. Para tanto, Hindemith deixou de lado a estética tonal e modal para trabalhar um tipo de contraponto cromático[439].

Citamos os nomes e os métodos de Fux e de Hindemith porque, de certa forma, a apostila de Mahle é uma síntese de ambos: após apresentar as espécies em linguagem tonal, Mahle reserva a parte final para "exercícios de contraponto moderno", em que uma série dodecafônica é utilizada como *cantus firmus*. A perspectiva evolutiva mais uma vez

---

[438] 1ª espécie de contraponto: nota contra nota; 2ª espécie: 2 notas contra uma nota; 3ª espécie: 3 ou 4 notas contra uma nota; 4ª espécie: sincopado; 5ª espécie: livre. Este mesmo esquena vale para o contraponto a duas, três, quatro ou mais vozes.

[439] Sobre este assunto, conferir o artigo "Hindemith e Fux: uma análise comparativa do *Gradus ad Parnassum* e *The Craft of Musical Composition*" in Revista do Colóquio, Uni-rio, 2002.

se faz presente, no intuito de proporcionar ao aluno uma sólida base tradicional e uma abertura para os estilos musicais modernos.

Há mais um ponto que liga Mahle a estes autores: a importância do canto e do ouvido musical na formação do músico. Fux dizia que “a possibilidade da performance vocal deve sempre ser levada em consideração”[440] e Hindemith acreditava que “o que é difícil de cantar não pode estar correto!”[441] Na apostila D35 Mahle não se refere especificamente ao canto, mas dá o seguinte conselho: “não deixe de tocar ao piano (orgão) para conferir se soa bem.”[442]

No final da apostila, Mahle reafirma um princípio fundamental, uma regra básica que vale para todo e qualquer estilo de contraponto: “o grau conjunto anula o efeito da nota anterior, o salto deixa a nota abandonada na memória (embora mais fraco).”[443]

3.5 – Elementos de Regência (D38)

Até agora, as apostilas de Mahle trataram de assuntos ligados à natureza do som, da linguagem musical e dos fundamentos da composição. As próximas apostilas, *Elementos de Regência* (D38) e *Problemas de Interpretação* (s/nº), abordam o fazer musical num contexto social: o regente olha em torno de si e vê a orquestra; do palco, o intérprete enxerga a platéia. O músico não está mais sozinho, a comunicação é sua prioridade.

---

[440] Fux, J.J., *Gradus ad Parnassum* (1725) – *The study of counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, New York: Norton, 1971, p.27

[441] Hindemith, Paul, *The Craft of Musical Composition*, v.2, New York: Schott, 1941, p.5

[442] Apostila D35, p.6. Na apostila *Problemas de Interpretação* Mahle dirá que “a música se baseia no canto.” (*Problemas de Interpretação*, p.30). Lembramos ainda que, para Goethe, era através do canto e da voz que o homem entrava em contato com o “mundo sonoro”. (Cf. caps.I e II)

[443] Apostila D35, p.7

Mahle abre a apostila D38 enunciando as duas principais qualidades do regente: "ser um bom músico e saber comandar."[444] Pressupondo que o aluno tenha estudado com afinco as apostilas anteriores e, portanto, se tornado um bom músico, Mahle tratará apenas "da maneira como se transmite o comando: através dos gestos."[445]

Mahle toma como base sua própria experiência à frente dos conjuntos instrumentais da EMP para fazer uma análise da atividade do regente. Sua primeira advertência é para a diferença que existe entre a música que o regente tem na cabeça (de natureza ideal) e o modo como ela se manifesta, na execução dos músicos:

> "Entre os gestos do regente e a resposta dos cantores ou instrumentistas existe um pequeno lapso de tempo. O regente imagina e rege adiantado em relação com os músicos, estes reagem atrasados em relação com a regência. (…) Para enfrentar este problema o regente tem que praticar os gestos de regência até que consiga uma certa independência e possa seguir imperturbavelmente sempre adiante da música real."[446]

Ele ensina como lidar com esta dificuldade, fazendo uma detalhada descrição do início de um concerto:

> "O maestro, por sua vez, depois de verificar posição, afinação e exigir silêncio, levanta as mãos (batuta), chamando a atenção dos músicos.

Tendo a atenção de todos, respira (prendendo um pouco a respiração no caso de f ou ff) e, imaginando o começo da música (principalmente o andamento), concentra sua força de vontade no gesto inicial.

---

[444] Apostila D38, p.1
[445] ibid., p.1
[446] ibid, p.1

> Todo o processo deve levar um mínimo de tempo, caso contrário pode ocorrer uma 'desconcentração' que prejudica tudo.
>
> Na consciência do regente sua força de vontade se manifesta numa espécie de contração muscular (do corpo todo); esta se transmite subconscientemente aos músicos, onde causa um efeito 'magnético'.
>
> Claro que não se deve usar a força continuamente, somente nos lugares estratégicos. Em todo caso, mesmo em trechos de expressão calma ou de delicada beleza, a força permanece oculta, pronta para entrar em ação, sempre que necessária."[447]

A vontade "schopenhaueriana" do regente é, portanto, a força motriz do conjunto. É ela que garante a coesão do grupo, a precisão do ritmo, e deve ser comunicada através de gestos claros e decididos.

Quanto à forma desses gestos, Mahle diz que "o movimento das mãos deve ser contínuo como o próprio fluxo da música."[448] Por isso, ele representa os gestos por meio de figuras que fogem do rígido padrão geométrico usual: os vértices arredondados lhes dão a aparência de estruturas orgânicas, que evoluem à medida que os compassos se complexificam.

Mahle se atém a uma série de detalhes rítmicos que não cabe aqui discutir, mas que são extremamente úteis e relevantes para a prática do regente. Como dissemos, as apostilas de Mahle guardam uma estreita relação com sua própria prática musical. Esse é um aspecto fundamental de sua didática, que faz com que nada do que ele registrou seja

---

447 Apostila D38, p.2

448 ibid, p.1. Na apostila seguinte, Mahle dirá: "o compasso e o tempo musical têm algo em comum com as batidas do coração e com o movimento dos planetas." (*Problemas de Interpretação*, p.42) Nesse sentido, ele iguala o interior e o exterior, o homem e o cosmos, a música e a idéia, reafirmando sua herança goethiana e antroposófica.

supérfluo. A intenção sincera de ensinar acompanha a autenticidade e a necessidade do conteúdo que ele comunica.

3.6 – Problemas de Interpretação

As indicações, conselhos e exemplos que compõem a apostila *Problemas de Interpretação* têm por objetivo auxiliar o intérprete a desenvolver sua capacidade de tomar decisões estéticas. Os assuntos são listados na seguinte ordem: "O texto/ O ritmo / Apogiaturas e trilos/ Prolongamento e corte/ Retoques/ Fraseado/ Dinâmica/ Andamento/ Programação/ Atitude no palco."[449] Nesta listagem, transparece a preocupação do autor em estabelecer uma passagem segura da leitura à execução da obra musical: o ponto de partida é o texto; em seguida, vêm os detalhes estilísticos e formais; por fim, ele fala da atitude no palco e da comunicação com o público.

Utilizando categorias análogas àquelas estabelecidas por Goethe e Schiller em *Poesia Ingênua e Sentimental*, Mahle distingüe dois tipos de intérprete: o "ingênuo" e o "romântico"[450]. O primeiro reproduz o texto musical "ao pé da letra", enquanto o segundo "produz sua própria transcrição pessoal"[451]. Segundo Mahle, por conta dessas posturas extremas "muita coisa errada continua, ou por força da tradição (e quem teria coragem de contradizer os mestres 'românticos'?), ou por falta de pôr a teoria em prática."[452] Para ele, a solução está numa atitude intermediária: "o meio termo seria usar o conhecimento científico combinado com a força da fantasia e submetido ao senso

---

449 Apostila *Problemas de Interpretação*, p.2
450 ibid, p.3
451 ibid, p.3
452 ibid, p.4

estético." Em outras palavras, ele busca a harmonia do entendimento ("conhecimento científico") com a imaginação ("fantasia") no Juízo ("senso estético")[453]. No entanto, Mahle adverte que "alguns problemas somente se resolvem empiricamente"[454]. Nesses casos, em que o resultado sonoro contradiz a lógica, é a sensibilidade que fala mais alto: "o último critério na interpretação é o ouvido musical!"[455]. Toda especulação, portanto, que se afasta demasiadamente de seu objeto corre o risco de tornar-se vazia. Goethe alertava para este risco e Mahle parece seguir a mesma orientação.

Mahle valoriza o intérprete crítico, capaz de identificar os possíveis erros de uma partitura e corrigí-los, bem como de criar alternativas interessantes para trechos mal resolvidos do ponto de vista composicional ou instrumental. Este é um grau de liberdade geralmente que só o compositor costuma ter. A intenção de Mahle é formar um tipo de intérprete que interfira na obra quando necessário e tome decisões a partir do seu conhecimento musical e da sua sensibilidade. Sua inspiração provém do músico barroco ou clássico, cuja formação musical abrangente permitia que ele atuasse simultaneamente como intérprete e compositor[456].

As dificuldades envolvendo a interpretação começam no texto. Em primeiro lugar, copistas e revisores freqüentemente cometem erros e o intérprete deve saber

[453] Dedicamos grande parte do segundo capítulo a este assunto, ao tratarmos da relação de Goethe com a *Crítica do Juízo* de Kant.
[454] Apostila *Problemas de Interpretação*, p.4
[455] ibid, p.4. A própria idéia do ouvido musical pressupõe um uso, ao mesmo tempo sensível e teórico, do sentido da audição. Entre o simples ouvir e o ouvir musical, existe uma diferença da mesma ordem daquela que Goethe estabelece entre "olhar" [*anblicken*] e "ver" [*ansehen*], ou melhor, entre simples olhar e visão atenta. (Molder, p.278) A teoria encontra seu limite no próprio objeto e o objeto se revela não só como percepção, mas como idéia manifesta.
[456] A maior parte dos exemplos foi retirada das obras de Bach e Mozart, autores que encarnam este ideal e que Mahle considera os mais "equilibrados" do ponto de vista da idéia e da forma (Cf. cap.I).

identificá-los e corrigí-los, atuando também como revisor[457]. Em relação às obras barrocas, o problema é mais grave, pois a escrita musical da época diferia da atual e trazia um número menor de indicações interpretativas. Mahle lembra, por exemplo, que "o compositor barroco às vezes não escreve o ritmo pontuado"[458]. Os intérpretes sabiam identificar tais situações e tocavam as notas como se elas fossem pontuadas. Para o músico moderno, distante das convenções rítmicas do barroco, fica mais difícil avaliar a intenção do compositor; neste caso, "o senso estético decide sobre estas modificações rítmicas."[459]

A ornamentação é outro desafio que a música barroca impõe. Para Mahle, o segredo da boa ornamentação está no respeito às leis mais elementares da estética musical: "Segundo C.Ph.E. Bach as apojaturas não devem maltratar as leis da harmonia (e contraponto). É importante que elas resolvam num ponto onde haja consonância e que não produzam 5ªs e 8ªs paralelas."[460] Outro detalhe que diferencia o intérprete moderno do intérprete barroco é a improvisação: "Sabemos que os músicos antigos improvisavam muito bem em qualquer tipo de cadências."[461] Esta prática, abandonada pela maioria dos intérpretes modernos, fez parte da formação de Mahle:

> "Ele [Mahle] é um grande improvisador, eu mesmo o vi fazendo exemplos de fuga a duas, três, quatro vozes, ou pegando um tema dado e improvisando *à la* Bach ou *à la* Haendel, ou Mozart ou

[457] A revisão de partituras é uma constante na vida de Mahle. Em relação ao material didático da EMP, por exemplo, o que ele não compôs, ele revisou.
[458] *Problemas de Interpretação*, p.10
[459] ibid, p.10
[460] ibid, p.18
[461] ibid, p.23

Beethoven. Ele tem um conhecimento de harmonia e estilo realmente fantásticos e piano é o instrumento que ele domina melhor nesse sentido."[462]

Na parte intitulada "Prolongamento e Corte", Mahle recorre ao caráter natural do canto para estabelecer as regras básicas do fraseado. Segundo ele, os instrumentos imitam o canto e que a música que eles produzem está sujeita às mesmas regras: "O órgão consegue tocar sem 'respirar', o que parece antinatural, já que a música se baseia no canto."[463] Para Mahle, portanto, "uma boa maneira de ensinar fraseado é cantando."[464] Porém, a melhor solução é aquela que decorre da reunião de diferentes pontos de vista: "Três caminhos conduzem a um bom fraseado, ouvindo os intérpretes, experimentando de diversas maneiras e pensando!"[465]

Já nos referimos anteriormente à importância que Fux e Hindemith atribuíam ao canto, mas nenhum deles é tão enfático em relação a este assunto como Goethe:

"revelado pelo próprio homem e para ele, o mundo sonoro surge na voz, retorna pelo ouvido, estimulando todo o corpo para o seu acompanhamento e determinando tanto um entusiasmo sensível e ético quanto uma formação do sentido interno e externo. O canto é inteiramente produtivo em si. Para tanto, exige-se a boa índole do sentido externo e o gênio do sentido interno."[466]

---

462 Entrevista concedida por L.C. Justi, em outubro de 2002. As apostilas de *Cadências e Progressões* (D34) e *Contraponto* (D35), que analisamos anteriormente, preparam o intérprete para esse tipo de situação, em que o domínio da estrutura harmônica garante a segurança e a liberdade na improvisação.
463 *Problemas de Interpretação*, p.30
464 Ibid, p.37
465 ibid, p.39
466 Goethe, carta a Zelter de 11 de outubro de 1826 in Schuback, p.55. A posição de Goethe reflete uma herança platônica: "(…) a voz é utilizada na música e se dirige à audição, é em vista da harmonia que ela nos é dada. Ora, a harmonia é feita de movimentos cuja natureza é a mesma que a das revoluções da alma em nós." (Platon, *Timée* in *Oeuvre Complètes*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954, v.1, pp.465 e 466)

Mahle reflete ainda uma posição defendida por Steiner ao dizer que "a música tem muito em comum com a linguagem, de outro lado também com a dança."[467] O efeito da música sobre o corpo, através do canto e da escuta, foi utilizado com fins terapêuticos e pedagógicos por Rudolf Steiner. Possivelmente inspirado na obra do músico e educador Jacques Dalcroze (1865 – 1950), Steiner desenvolveu uma "euritmia" ligada aos preceitos da Antroposofia: "Trata-se de uma arte de movimento através da qual se tornam visíveis, por meio de movimentos do corpo, os conteúdos espirituais inerentes à palavra e à música. A euritmia consiste, pois, em movimentos não arbitrários nem subjetivos, que acompanham a recitação de uma obra poética ou musical."[468] A música aparece, portanto, como elemento harmonizador do corpo e do espírito, o que faz dela um instrumento para a formação moral do homem.

Ao falar da dinâmica musical, a primeira coisa que Mahle define é o conceito de "dinâmica natural": "Desde os tempos antigos existe o que chamamos de dinâmica natural, devido principalmente ao fato de que uma nota mais aguda, no canto como no instrumento de sôpro, exige um esforço maior. No subir e descer da melodia surge, por isso, um crescendo e diminuendo natural."[469] O termo "natural" aplicado à dinâmica revela, portanto, seu caráter essencial: se há um princípio fundamental a seguir que diz respeito à dinâmica, é essa relação básica do esforço correspondendo à altura. Surgem, posteriormente, estilos "regionais" de dinâmica:

---

[467] *Problemas de Interpretação*, p.37. Steiner criou uma forma de dança, que conjuga canto e palavra, chamada "eurritmia".
[468] Lanz, Rudolf, *A Pedagogia Waldorf*, São Paulo: Editora Antroposófica, 1990, pp.117 e 118
[469] *Problemas de Interpretação*, p.39

"Com o desenvolvimento da música instrumental, por volta de 1600, surge outro fenômeno: a dinâmica de 'terraços' (ou eco). (...) No fim do barroco vale esta regra: onde uma frase é repetida literalmente, deve ser repetida em piano, produzindo o efeito de um eco. Sem isso a repetição seria monótona."[470]

À medida em que os instrumentos e a escrita musical se desenvolveram, a dinâmica evoluiu no sentido de uma maior variedade e precisão: "o romantismo marcou a dinâmica minuciosamente, facilitando o trabalho dos intérpretes."[471]

Além da perspectiva histórica, Mahle, enxerga também a dinâmica de um ponto de vista ideológico:

"De lá para cá a procura de volume cada vez maior começou a criar um problema que está culminando na nossa era tecnológica: Excesso de som! (...)

> Temos de conseguir convencer as pessoas: excesso de volume é uma forma de violência, e violência não resolve os problemas, cria outros!
> Nosso conselho é usar a dinâmica bem variada e dosada, não tentar vencer somente pela força e cuidar especialmente da capacidade de cantar e tocar em *p* e *pp*, capacidade indispensável para transmitir os segredos da alma humana!"[472]

Mais à frente, Mahle postula: "O silêncio é o pai da música!"[473]

---

[470] ibid, p.40
[471] ibid, p.41
[472] ibid, p.41
[473] ibid, p.47. O metafísico René Guénon (1886-1951) apresenta uma idéia semelhante: "Assim como o Não-ser, ou o não manifesto, compreende ou envolve o Ser, ou o princípio da manifestação, o silêncio comporta em si mesmo o princípio da palavra; em outros termos, assim como a Unidade nada mais é do que o Zero metafísico afirmado, a palavra não é senão o silêncio expresso; porém, inversamente, o Zero metafísico, embora seja a unidade não afirmada, é também algo mais (e infinitamente mais)" (Guénon, *Les*

Estamos quase no final da apostila, e Mahle fala agora do andamento. Ele faz uma lista de diversos fatores determinantes na escolha do andamento e chega à conclusão de que é nulo o valor do metrônomo. Ele busca respaldo na opinião do próprio Goethe: "Na opinião de Goethe o tempo musical era um tempo psicológico que não podia ser comparado ao tique-taque de uma máquina."[474] Para Mahle, "o compasso e o tempo musical têm algo em comum com as batidas do coração e com o movimento dos planetas"[475], o andamento tem uma organicidade própria que a marcação mecânica do metrônomo desconsidera. É essa organicidade que explica a sentença de Mahle: "O andamento certo deve deixar tanto os músicos como também o público à vontade!"[476] O ideal de Mahle é sempre um ideal harmônico, um ponto de equilíbrio em que todos, compositor, ouvinte e intérprete, se encontram.

Por fim, ao falar da "programação" e da "atitude no palco", Mahle justifica seus conselhos: "Segue aqui uma série de recomendações baseadas – aliás – em longos anos de observação."[477] Esta afirmação não se aplica somente à seção final da presente apostila, mas pode ser estendida a todo o conteúdo desta e das outras apostilas. Elas são um registro da experiência musical de Mahle, desde seus anos de formação, como aluno e auto-didata, até a consolidação do trabalho de compositor e professor. Neste sentido, o professor-compositor é o modelo[478] do ensino na EMP e sua exemplaridade decorre do

---

états multiples de l'être, Paris: Vega, 1957, p.59 in Godwin, Joscelyn, *Les Harmonies du Ciel et de la Terre*, Paris: Albin Michel, 1994, pp.274 e 275)

[474] ibid, p.41. É importante notar que, para Mahle, o argumento definitivo é a opinião de Goethe. Ele é uma referência *a priori*, um exemplo que Mahle procura seguir.

[475] ibid, p.42

[476] ibid, p.46

[477] ibid, p.47 Hindemith, apresentava *The Craft of Musical Composition* nos mesmos termos, afirmando que "(…) nada neste livro foi escrito sem ter sido antes testado e verificado em sala de aula." (Hindemith, op.cit, v.2, p.vii)

[478] Em Goethe notamos este mesmo impulso de auto-aperfeiçoamento associado a uma forte vocação didática. Segundo Thomas Mann, Goethe "ensinava enquanto aprendia." (Mann, Thomas, *Ensaios*, 1988,

exercício harmonioso de ambas as atividades: a composição e o ensino limitando-se reciprocamente, um jogo entre o interno e o externo que dita o rumo da evolução artística e humana de Ernst Mahle.

p.120). Para André Gide "(…) a obra de Goethe, do início ao fim, é ensinamento. Seu gênio parece ser essencialmente didático. A necessidade de instruir os outros, de transmitir tudo aquilo que ele próprio conseguiu adqüirir de conhecimento durante sua vida, permanece sendo o traço dominante de seu caráter." (Gide, André, Introduction aux *Oeuvres Complètes de Goethe*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p.ix).

Conclusão

"É por isso que escolhemos a música, dentre todas as disciplinas concebíveis,

para ser o elemento-chave da nossa educação,

uma vez que caminhos suaves partem dela em todas as direções."

(Goethe, *Wilhelm Meister*, p.201)

Há, nas *Máximas e Reflexões* de Goethe, uma passagem que, creio, sintetiza o argumento deste trabalho:

> "Lembremo-nos de Orfeu, que, quando lhe indicaram um grande e ermo canteiro de obras, sentou-se prudentemente no lugar mais apropriado e formou em torno de si um vasto mercado com os tons vivificantes de sua lira. As rochas rapidamente tomadas por tons fortemente dominantes e amistosamente sedutores, arrebatadas pelo seu todo massivo, precisaram se configurar de maneira artística e artesanal, à medida que se movimentavam entusiasticamente para lá. Por fim, elas se ordenaram adequadamente em camadas e escarpas rítmicas. E é assim que uma rua tem de se juntar à outra! Tampouco faltarão muros protetores.
>
> Os tons ecoam, mas a harmonia permanece. Os cidadãos de uma tal cidade passeiam e tecem entre melodias eternas; o espírito não pode afundar, a atividade não pode adormecer, o olhar assume a função, a tarefa e o dever do ouvido, e os cidadãos nos dias mais comuns se sentem em uma condição ideal: sem reflexão, sem perguntar pela origem, eles se tornam partícipes do mais elevado gozo ético e religioso."[479]

Goethe confunde-se ao citar o nome de Orfeu em lugar do de Amphion, este sim o verdadeiro protagonista do mito que narra a construção da cidade de Tebas. No entanto, esta imprecisão em nada prejudica a imagem, tão cara a Goethe, de uma cidade construída segundo as leis da harmonia musical. Nela, os edifícios, as ruas, tudo se ordena segundo a mais pura necessidade. Não há violência nem esforço, uma alegre atividade anima até mesmo a matéria inerte, a legalidade da natureza se converte em liberdade. O artista, neste caso o músico, é a expressão do gênio. Ele é um encantador, e

[479] Goethe, *Máximas e Reflexões*, 776, pp.119 e 120

arrebata com a sua lira os objetos, que se configuram e reúnem artisticamente para formar um todo harmonioso.

Goethe sugere uma relação direta entre o bem-estar que uma cidade assim construída proporciona a seus cidadãos e a índole moral destes: “os tons ecoam, mas a harmonia permanece”, a forma musical se reveste de matéria e resiste ao tempo. Os habitantes desta cidade ideal “se tornam partícipes do mais elevado gozo ético e religioso”, pois, *esteticamente*, entram em contato com a idéia e o todo.

O que o mito ilustra, portanto, é a passagem, sem confrontos e tensões, da arte à moral. A música aparece como o elemento de ligação entre o real e o ideal, como princípio estruturador da harmonia, que é sempre estável e estabilizadora. O real se conforma naturalmente segundo a idéia e, desse modo, o elemento ideal que o homem traz dentro de si se reflete naquilo que seus sentidos lhe oferecem. Há como que uma naturalização da moral, pois não é rompendo com a natureza que o homem a supera: é mantendo sob seus olhos o fenômeno originário e agindo conforme suas leis que ele chega ao ponto supremo da moralidade, ao apresentá-la simbolicamente. A natureza aqui tem conteúdo de Lei, é ela o modelo arquetípico a que o homem tem de se submeter.

Talvez este mito tenha servido de inspiração para Goethe criar a Província Pedagógica do *Wilhelm Meister*, um lugar em que, como já dissemos, a música é o “elemento-chave” da educação, ligando as diferentes matérias entre si e conferindo unidade à formação (*Bildung*) das crianças e jovens que lá estudam:

> “Fazemos do canto o primeiro estágio da educação. Todo o resto segue a partir daí e é comunicado através da música. A mais simples diversão e a mais simples tarefa são animadas pela música e,

assim, ficam marcadas na memória. Até mesmo nossos ensinamentos morais e religiosos são comunicados através da música."[480]

Procuramos demonstrar, ao longo deste trabalho, que Mahle também acredita na importância da educação estética para a formação moral do homem. Para ele, a liberdade é um estado harmônico do sujeito com o mundo e com sua própria essência, o que equivale a negar qualquer ruptura entre natureza e cultura. A música desempenha um papel central neste processo, uma vez que, para Mahle, a harmonia musical é uma imagem sensível da grande harmonia universal.

Talvez um caminho de indagação crítica a toda essa noção de arte submetida à moral esteja na reivindicação da imoralidade transcendente que Gide reconhece em Goethe, o que, aliás, Steiner e Mahle não fazem, por conta do conteúdo normativo que constitui a própria Antroposofia. Vejamos como Gide apresenta seu ponto de vista: "O dever de Goethe foi ser egoísta para sua obra. A imoralidade transcendente do artista é, a seu modo, suprema forma de moralidade, se ela servir à realização da missão divina particular da qual cada um foi encarregado aqui em baixo."[481]

Se, por um lado, é nos estudos naturais que Goethe expõe os fundamentos do seu pensamento científico e estético, por outro, é como poeta que o artista se revela por inteiro. Nesse caso, todo esforço metodológico que procure reduzir o pensamento morfológico à condição de doutrina teórica e moral, irá esbarrar na autonomia do artista e da obra de arte. Apontamos, portanto, para a possibilidade de uma outra leitura de

[480] Goethe, *Wilhelm Meister's Journeyman Years*, New Jersey: Princeton University Press, 1995, p.201
[481] Gide, André, Introduction aux *Oeuvres Complètes de Goethe*, 1951, p.xiii

Goethe, que leve em conta suas complexidades e contradições, num nível mais profundo do que a leitura de Steiner, tão definitiva para Mahle, permite.

Apêndice

Entrevista com L.C.Justi

(realizada na Uni-Rio por Guilherme A.S. de Barros, em 23 de outubro de 2002)

Pergunta: *Fale-me sobre a sua experiência como aluno de Ernst Mahle na Escola de Música de Piracicaba.*

Resposta: Vou falar sobre a Escola (EMP), as bolsas, a orquestra e o estudo com o Mahle. Eu comecei a estudar música com quinze anos, o que é relativamente tarde para quem começa. Isso aconteceu porque na Escola Mahle tinha algumas orquestras: uma orquestra sinfônica, uma orquestra de câmera – que era basicamente formada por cordas e alguns sopros – uma espécie de orquestra clássica, e uma orquestra sinfônica juvenil. Na sinfônica sempre faltavam alguns instrumentos como oboé, fagote, instrumentos mais raros, e por isso eles faziam anualmente uma prova para concessão de bolsas de estudo para estes instrumentos. Naquele momento em que eu resolvi fazer a prova para conseguir uma bolsa, faltavam contrabaixo, trombone, trompete, entre outros. Então, uma vez por ano, o Mahle fazia um concurso, aberto a todo mundo na cidade, para esses instrumentos que ele queria completar na orquestra. Saía no jornal um anunciozinho: “a Escola de Música dá bolsas de estudo para tais e tais instrumentos” e eu fui lá para aprender trompete. Cheguei no dia e ele falou “não, trompete não, porque geralmente o pessoal vem aqui, aprende trompete e depois sai para tocar nos bailes de carnaval, com um pouquinho só que toca já abandona tudo e não volta mais. Então vamos experimentar oboé: quer experimentar?” Eu disse: “tá bom” – e eu nem sabia o que era. A Escola

fornecia todos os instrumentos e o professor. Quando não tinha professor ele mesmo dava aula.

P. *Havia muitos professores na Escola, além do Mahle e da Cidinha?*

R. Tinha muitos. Na época em que eu entrei não foi bem no início da Escola, ela existe desde 1953 e eu nasci em 1955. Quer dizer, em 1970 a Escola já estava funcionando. E a história é essa, a Escola dava essas bolsas de estudo para completar a orquestra. Então eu fui lá, fiz um teste de oboé e, nesse período, como não havia alunos de oboé – era por isso inclusive que faltavam oboístas na orquestra – o Mahle mesmo começou a dar essas aulas. Posteriormente, quando teve um número razoável de alunos, ele conseguiu tornar viável que viesse um professor de fora, porque daí valia a pena pagar alguém que viesse dar aula para vários alunos – ninguém viria de São Paulo para dar aula para apenas uma pessoa. Junto com o estudo de oboé, eu comecei, na verdade, a estudar música – foi tudo junto, instrumento e música.

P. *O que você entende por "música"?*

R. Tudo: teoria, percepção, eu comecei a aprender música, eu não sabia ler música. Então o caminho que a Escola fazia normalmente era que o aluno entrava mais cedo do que eu havia entrado, começava com flauta doce, por exemplo, para aprender a leitura musical, solfejo, etc. e passava posteriormente para o instrumento, fosse cordas, sopro, piano, o que fosse. Assim que eu consegui atingir um certo nível musical, comecei a fazer com

Mahle teoria, arranjo, análise e, posteriormente, regência, porque eu comecei a trabalhar como seu assistente no coral, fazendo ensaio de naipe e até do próprio coro. Anos mais tarde comecei a ensaiar a orquestra e assim por diante.

P. *O canto era uma atividade muito importante?*

R. O canto sempre foi muito importante na Escola. As duas características principais da Escola, o que de certa forma a diferenciava, eram o canto, que sempre teve uma ênfase muito grande, fosse porque existiam aulas de canto (havia sempre um professor de canto) fosse pelo coral, fosse pelo incentivo que se dava à música de câmera com canto (havia duos, trios, quartetos vocais; havia também o coro infantil, coordenado pela Cidinha Mahle). O Mahle tem um monte de arranjos de todo tipo para coro infantil, inclusive com acompanhamento de piano ou de pequenos conjuntos, ou então a capela, a duas ou três vozes. A outra característica é a música de conjunto, a música de câmera. Seguindo a mesma linha de fazer música de conjunto vocal, fazia-se também instrumental, para a qual Mahle também tem um grande número de arranjos para instrumentos, arranjos simples de melodias folclóricas de todo o mundo para trios, quartetos, pequenos conjuntos, orquestra infanto-junvenil, que são arranjos bastante simples, alguns um pouco mais sofisticados. Existe toda uma gama cujo nível ele mesmo classifica e indica como "fácil", "muito fácil", "médio", "difícil" e tal. Então a prática da música de conjunto instrumental e a prática vocal são duas coisas que sempre caracterizaram a Escola.

P. *E a composição, do ponto de vista do aluno, não?*

R. A composição não exatamente, porque essa era uma prática dele, ele era o professor de composição. Os alunos interessados iam procurá-lo: vinha gente de São Paulo, de Campinas; eu não cheguei a estudar composição com ele porque simplesmente não deu tempo, quando comecei a me interessar mais pelo oboé acabei conseguindo uma bolsa de estudos para a Alemanha e fui estudar o instrumento. Mas, algumas pessoas estudavam composição e regência com ele, mas a Escola é de nível médio e no nível médio não há um curso de composição porque geralmente o aluno não pensa ainda nisso. Esses alunos de composição eram pessoas mais velhas que tinham aula sozinhos com o Mahle.

P. *Qual era a proporção entre o material que ele próprio compunha e o de outros compositores, para o uso na Escola?*

R. Isso eu não sei dizer, o que eu posso dizer é que, o que ele não tinha, ele fazia. Por exemplo, quando ele começou a orquestra infanto-juvenil, ele não tinha arranjos para o grau de dificuldade que aquelas crianças eram capazes de enfrentar. Então ele escrevia. Por isso, inclusive, é que existem arranjos muito fáceis e arranjos mais trabalhados. Sempre que ele conseguia um material adequado, ele usava, quando isso não era possível, ele compunha ou transformava, enfim, muito da composição do Mahle tem esse sentido pedagógico, muita coisa. Haja visto a quantidade de concertinos, sonatinas… Isso sempre foi escrito para pessoas, na Escola, que tocavam mais ou menos um instrumento. Fosse porque o jovem músico estava se revelando, então ele escrevia para incentivar, ou fosse porque ele fazia aqueles concursos que ainda existem a cada dois anos, o Concurso

Jovens Instrumentistas, então ele compunha alguma coisa que tivesse o nível de dificuldade daquele ciclo, daquela faixa etária determinada. De uma certa forma ele era uma espécie de Vivaldi, que sempre compôs para o pessoal que ele tinha à mão. Mesmo as composições mais rebuscadas dele, também foram escritas para pessoas: uma sonata de oboé para Ludmila Jesova, 1ª oboé da OSB na época, hoje falecida; escreveu muita coisa para grandes nomes, para o Botelho, o Devos, para conjuntos, eu me lembro de um trio formado pela Odette Ernst Dias (flauta), a Nani Devos (violoncelo), a Vera Astrakan (piano), eu me lembro delas tocando em Piracicaba, na época em que eu estudava lá. Um noneto de sopros e cordas que ele dedicou para um pessoal da Alemanha que estava em viagem pelo Brasil, ele era muito amigo de um clarinetista, Dieter Kloeker, um alemão que é diretor musical de um conjunto muito famoso na Alemanha, cujo nome não vou lembrar agora. Enfim, mesmo as composições maiores ele escrevia para determinadas pessoas, tendo sempre em mente o intérprete.

P. *E como era a relação do Mahle com os alunos?*

R. Primeiro é importante saber entender um pouco o Mahle como pessoa. Quem não o conhece pode ter uma impressão completamente oposta ao que ele realmente é. Num primeiro contato ele é uma pessoa totalmente arredia, ele é muito tímido e isso pode passar não como timidez, mas como arrogância, como distância. A intimidade que ele tinha com os alunos se revelava nas coisas que ele fazia: quando ele escreve alguma coisa para alguém, é porque ele gosta imensamente de alguém, porque ele reconhece o trabalho, o estudo. Mas, do ponto de vista das relações humanas, ele não tinha

intimidade, ele não cumprimentava o tempo todo, podia passar por você e não cumprimentar. Isso pode ser chocante, mas quando você o conhece sabe que isso faz parte da maneira dele ser: com certeza ele estava com a cabeça em algum lugar, olhava mas não via. Então, eu acho que poucas vezes eu consegui ter com ele uma conversa sobre coisas mais profundas, onde ele conseguia se abrir um pouco a respeito das coisas nas quais ele acreditava, sobre seus pensamentos. Mas era uma dificuldade, porque você tinha que primeiro encontrar o momento de estar sozinho com ele, porque ele era uma pessoa muito requisitada, ele trabalhava muito e não tinha muito tempo. Eu me lembro que uma vez a gente conversou muito numa viagem que fizemos de carro. Além disso, as conversas dele são muito filosóficas, ele é "antroposofista" e ele sempre dirigia o assunto para esse tema. Numa ocasião havíamos feito um concerto – a orquestra ora era melhor, ora pior, em função das pessoas que estivessem tocando ali, havia uma alta rotatividade entre os alunos, que às vezes iam fazer vestibular de medicina, por exemplo; passavam no vestibular, deixavam a cidade e de repente a orquestra estava sem violinos. Às vezes a orquestra estava muito boa, às vezes não, mas ele invariavelmente achava os concertos ótimos. Então certa vez durante um concerto ele estava tão animado, tão transfigurado regendo, que depois eu perguntei: "o que o senhor achou do concerto?" e ele disse "foi bom, muito bom, uns probleminhas aqui, ali…". E para mim o concerto tinha sido péssimo, havia problemas terríveis, desencontros, desafinações e eu falei para ele, "teve problemas, não é Mahle, por exemplo em tal ou tal lugar, etc." e ele respondeu que isso não tinha importância, que a técnica não era um fim, somente um meio, e que na hora do concerto havia visto anjos pairando por sobre a orquestra e a harmonia resultante disso era uma oração. Ou seja, ele simplesmente extrapolava a realidade e o significado do que

estava acontecendo ali era para ele muito mais importante do que, digamos assim, o resultado material, físico.

P. *Você lembra o que estava sendo tocado nessa ocasião?*

R. Não, mas era provavelmente Bach, um compositor do qual ele gosta especialmente. Ele gosta em especial de Bach e Chopin – este último por causa do piano; ele me disse uma vez que todo dia de manhã ele começava tocando um prelúdio e fuga de Bach e toda noite ele terminava tocando Chopin. Ele é um grande improvisador, eu mesmo o vi fazendo exemplos de fuga a duas, três, quatro vozes, ou pegando um tema dado e improvisando *à la* Bach ou *à la* Haendel, ou Mozart ou Beethoven. Ele tem um conhecimento de harmonia e estilo realmente fantásticos e piano é o instrumento que ele domina melhor nesse sentido. Mas então, essa coisa da intimidade dele com os alunos, eu tinha muita intimidade com ele, o que não significava que ele me cumprimentasse obrigatoriamente toda vez que nos encontrássemos, porque ele podia estar desligado. Você não podia esperar uma reação efusiva da parte dele, raramente ele se empolgava ao ponto de abraçar alguém, por exemplo, mas ele podia ficar cumprimentando, sacudindo sua mão meia hora, a ponto de ficar engraçado, porque essa era a maneira dele demonstrar sua alegria. Mas esse é um lado da pessoa dele e talvez do alemão, de não demonstrar muito fisicamente essa intimidade, esse carinho.

P. *No meu segundo encontro eu senti, diferentemente do primeiro, no qual ele havia sido extremamente gentil e receptivo, que ele estava ocupado com alguma outra prioridade,*

no caso umas transcrições que ele estava fazendo. Então eu vi como que, aquilo que é essencial para ele está acima de qualquer outra coisa.

R. Até da família dele. A música para ele é, sem dúvida nenhuma, a coisa mais importante da vida dele, até mais importante do que a família. Qualquer compromisso social não tem importância nenhuma para ele. Ele é totalmente avesso a qualquer badalação ou atividade social que, para ele, vai ser tipicamente uma perda de tempo. Então ele não consegue conceber você fazer uma coisa que não tem objetivo.

P. *A Antroposofia transparecia apenas num contato mais íntimo ou era uma coisa que se percebia na Escola, como aluno? Era possível perceber um direcionamento filosófico no trabalho dele?*

R. Acho que todo o trabalho dele na Escola de Música foi direcionado por ele acreditar nessa filosofia, acho que ele tinha isso como o objetivo da vida dele. Ele foi colocado, de alguma maneira – por Deus, ou pelas circunstâncias – naquele lugar, daquela maneira, com os meios dos quais ele dispunha, para fazer aquele trabalho. Isso está totalmente ligado a essa filosofia que ele seguia como filosofia de vida. Ele tinha certeza que estava fazendo um bom trabalho com o que ele estava plantando porque, dessa maneira ele estava evoluindo como ser humano. Isso eu tenho certeza.

P. *Isso você diz agora, porque conhece melhor ele, ou enquanto você era aluno você conseguia perceber que era essa sua direção?*

R. É porque como professor ele tinha toda a dedicação, toda a disponibilidade; isso era uma coisa engraçada, porque, como pessoa, você sentia um distanciamento. Mas quando ele estava trabalhando contigo, se ele não tivesse outra obrigação em seguida (e, mesmo assim ele tinha de ser lembrado), podia passar o dia inteiro trabalhando ali. Ou seja, ele tinha uma total disponibilidade, uma total entrega para aquilo. Isso era da filosofia dele, quer dizer, ele tinha que fazer aquilo. No entanto, ele não é uma pessoa religiosa, ele não tem nenhuma religião: ele não é católico, não é protestante, não gosta inclusive da religião como exteriorização de um credo. Ele me disse que, para ele, todas as religiões eram a mesma coisa, que nenhuma delas era importante e todas elas eram muito importantes, na medida em que servem como condicionador social, modelador de caráter. Nesse sentido, ele considera que a religião é válida, mas como prática, ele não tem nenhuma. E no entanto ele é a pessoa mais religiosa que eu conheço.

P. *Ele pode não ter uma religião mas eu pude perceber que ele considera o Cristo um ser humano…*

R. …evoluído.

P. *Isso, o Cristo tem um significado profundo para ele.*

R. Exatamente. Ele é uma pessoa religiosa, mas no sentido da fé, não da prática, do cerimonial religioso, isso para ele é uma bobagem.

P. *Você acha que ele conseguiu transmitir essa fé para os alunos, essa questão de você fazer da música uma profissão de fé, de você dedicar a ela todas suas energias?*

R. Olha, eu só sou músico graças ao Mahle. Eu saí da Escola quando tinha 22 anos, fui para Alemanha e fiquei lá sete anos. Voltei depois de 3 anos e fiquei mais dois anos trabalhando com ele na Escola, direto lá, junto com ele, como regente e professor assistente. Fazia basicamente as coisas que ele fazia. Depois fui para Campinas. Na época havia uma conversa, uma idéia dele e da Cidinha de que eu seria a pessoa indicada para continuar esse trabalho dele na escola. Só que eu tinha outras idéias para minha vida. Como eu tocava oboé, cada vez eu queria tocar mais e por isso não podia ficar em Piracicaba. Quem sabe até um dia eu possa voltar lá para fazer isso.

P. *Você foi colega do Arzolla*[*]*?*

R. O Arzolla tocava na orquestra infanto-juvenil quando eu fui regente, então eu fui maestro do Arzolla! Engraçado, não é? Aliás, o Arzolla é mais uma prova da qualidade do ensino daquela escola: contrabaixista, organista, pianista, ele tem um conhecimento musical vastíssimo. Mas o trabalho com o Mahle me permitiu entender como ele pensava e via a música e, não sei se influenciado por isso ou por coincidência, eu penso muito da mesma forma. A música para mim é minha religião, eu não sou religioso, meus filhos também não.

---

[*] Antonio Arzolla, contrabaixista e professor da Uni-Rio, também foi aluno de Mahle na EMP. Arzolla escreveu a tese intitulada: *Uma Abordagem Analítico Interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra de Ernst Mahle*, Uni-Rio, 1996.

P. *Você se interessou pela Antroposofia?*

R. Eu li alguma coisa, na época. Mas eu sempre fui muito avesso a tudo que pudesse significar uma fixação a determinadas regras e determinados aspectos. Eu sempre quis ser muito livre e sempre agi mais pela sensação do que seguindo regras pré-estabelecidas. Eu sou muito avesso à religião como instituição, como Igreja. Nesse sentido eu penso muito como ele… Agora, eu sou uma pessoa extremamente religiosa, eu tenho muita fé e a música para mim é minha religião. Quando eu estou fazendo música, a música é para mim a coisa mais importante, não há nada que eu pudesse fazer que fosse mais importante. Então, por isso, eu não preciso de religião; os meus filhos eu não eduquei em nenhuma religião.

P. *Um traço bem alemão é essa noção do trabalho como religião.*

R. Talvez nisso Mahle tenha me influenciado muito, mais pelo exemplo do que pelo o que ele falava. Eu admirava, como admiro até hoje, a dedicação completa que ele tinha pelo que ele acreditava. Ele não somente regia os concertos, ou tocava eventualmente algum instrumento. Também carregava os bancos para o Coro (que, aliás, ele mesmo construira – sempre foi um gênio em engenharia), afinava os pianos, os tímpanos e o cravo, levava os contrabaixos, montava a orquestra – a Cidinha colocava as partes em cada estante. Isso sempre foi um exemplo para mim. É a paixão. Tudo que você faz passa a ter um sentido voltado para aquilo que deve ser feito. No caso dele é a música, no meu

caso também; no caso dele é a educação e no meu caso também. Então eu acho que isso pode ter sido influência direta dele sim. Nesse sentido, todo professor, quando é um bom professor e todo aluno quando admira um professor, acaba influenciado por aquilo que o professor representa para ele, pela maneira de ser, a maneira de tocar, de pensar… Mais tarde, você pode abrir mão disso, se você descobre uma outra coisa, ou pode reforçar isso quando você descobre que é aquilo mesmo que você achava. No meu caso com o Mahle acho que foi isso, viu? Eu entendo hoje perfeitamente a sua maneira de ser, de pensar, admiro-o muito e sou muito grato por isso.

P. *E como foi que o Mahle reagiu quando você, de certa forma, "frustrou" as expectativas dele em relação ao seu futuro na Escola?*

R. Na verdade não foi uma frustração. Essa maneira de ser do Mahle… eu não sei se nós frustramos ou se nós adiamos isso. Ele nunca encara as coisas assim de maneira tão definitiva. Teve um acontecimento muito importante que eu vou me atrever a tomar como exemplo: ele tinha uma filha, como você sabe, e essa menina morreu quando tinha quinze anos. Então eu vi o Mahle numa situação bastante radical, digamos assim, porque ele perdeu a filha. E, no dia do velório, a menina estava lá sendo velada e eu não entrei, não consegui entrar. E ele estava lá dentro, me viu lá fora, saiu e veio conversar comigo. E eu disse para ele: "espero que o senhor entenda, eu não vou entrar, eu não quero entrar, porque não quero ter uma lembrança dela dessa maneira, prefiro ter a lembrança que eu tive até hoje, que era outra. Não quero guardar na memória essa fotografia, não quero fotografar essa imagem." E ele falou, "lógico" – aliás, era impressionante como ele

entendia tudo, esse tipo de coisa você não tinha muito que explicar para ele – e disse o seguinte: "você vê, eu tenho muito dinheiro, na verdade eu tenho dinheiro para fazer tudo o que eu quero. No entanto, não adianta nada, porque, veja agora, com todo esse dinheiro eu não consegui fazer nada para permitir que minha filha vivesse. Mas isso tem que ser assim." Então, mesmo numa coisa tão radical como perder a própria filha, ainda por cima tão jovem, de forma tão inesperada, tão imprevista, mesmo assim ele tinha essa tranqüilidade de enxergar aquilo como uma coisa inexorável, como é a morte, mas também como uma coisa transitória, porque, eu não sei se amanhã ela vai voltar de outra maneira. Então ele falou assim: "neste pouco tempo que ela teve de vida, eu acho que ela conseguiu ter uma vida, assim, muito elevada, muito especial. Isso já serviu para a evolução dela." Ou seja, essa é uma maneira, você acredite ou não nisso, que ele tem de aceitar. E ele aceitou, ele não estava chorando, ele estava triste, mas não chorou em nenhum momento e aceitou. Era assim mesmo. Então, uma coisa menor, como o fato de eu sair de Piracicaba, não foi propriamente uma frustração, porque, posteriormente, a gente trabalhou ainda juntos e, ainda agora, ano que vem, por exemplo, é aniversário de cinqüenta anos da Escola e ele me ligou, "vamos fazer um concerto, você não quer participar?" e é lógico que eu vou. Então, de algum modo, nós sempre estamos juntos e, como eu falei, o futuro eu não sei qual é…

P. *Eu gostaria que você descrevesse, em poucas palavras, os princípios fundamentais, artísticos e humanos que resumem o trabalho na EMP.*

R. Bom, eu queria, primeiro, ressaltar que eu estou afastado há muitos anos, hoje em dia eu não sei a quantas anda a EMP. Na minha época, o que eu acho que eram as bases do ensino musical na Escola, era um ensino musical muito sólido, tradicional, ou seja, aquela coisa alemã de suar a camisa: muita percepção, muita música de câmera, muita harmonia e contraponto, uma base sólida teórico-musical.

P. *Qual era a carga horária de estudo?*

R. Com ele eu chegava a ter três horas de aula; às vezes, quando não havia nenhum outro compromisso, a aula ia rolando… As aulas eram, acho eu, duas vezes por semana; era preciso ter tempo também para fazer os exercícios, tanto de harmonia, como contraponto ou arranjo. Eu me lembro de uma aula de percepção, por exemplo, em que o Mahle estava falando do círculo das quintas, dos sons harmônicos e daí ele abriu o piano e começou a tocar uma nota grave e disse "venha ouvir os harmônicos". Então ele colocou a cabeça assim dentro do piano e simplesmente esqueceu! Sabe Deus o que ele ficou ouvindo, ele ficou tocando aquele negócio um tempão! Nós éramos três ou quatro alunos na sala e a gente ficou quieto em respeito. E ele ficou assim um tempão, até que ele voltou de onde ele foi. Se a gente tivesse saído da sala ele não tinha se dado conta. Daí ele voltou a falar do ponto em que tinha parado. Às vezes a aula era muito complicada até, porque ele ia com a cabeça muito longe e a gente não acompanhava; `as vezes era muito difícil ter aula com ele, era preciso fazer ele parar, voltar a trás, porque senão ele achava que você entendia tudo e ia adiante. Mas, voltando à sua pergunta, então a primeira característica era esse ensino tradicional, sólido, o ensino de instrumento

também, a prática de conjunto, os ensaios de orquestra – ele era totalmente metódico, disciplinado, imagino que até hoje ele deve fazer exatamente do mesmo jeito: ele começa fazendo uma escala maior, todo mundo em uníssono, depois de afinar a orquestra; depois ele faz a mesma escala em terças, quintas, depois ele faz um acorde, depois ele inverte, depois ele faz uma menor, ou seja, ele começa aquecendo a orquestra, sempre usando intervalos para você afinar. Ele tem um método, isso é muito alemão. Eu acho que esse ensino é um pouco maçante, sobretudo hoje, que você tem outros recursos que não existiam na época. Mas, por outro lado, ele dava uma base muito sólida. Se você estuda percepção, você realmente aprende a ouvir; se você faz um ditado, a duas três ou quatro vozes, é para fazer de verdade. Eu acho que era um ensino muito bom, talvez não tão atraente, mas é muito sólido, é muito bom. E essa idéia da música de conjunto, eu sempre achei muito importante, porque hoje eu me considero muito mais músico de câmera do que de orquestra. Ou pelo menos eu gosto muito mais de música de câmera e essa prática vem de lá.

P. *Mais até do que ser solista...*

R. Até do que ser solista. O solo também era incentivado porque você tinha muitas audições. Na verdade, tudo você preparava para apresentar, a audição era uma festa sempre na Escola de Piracicaba. "Marcamos audição, então traz todo mundo e vamos ouvir" e sempre se faz muita festa com isso. "Olha, a criança vai tocar", tocou uma escala de dó maior, bravo, todo mundo aplaude, porque ela tocou uma escala de dó maior. Então eu acho que isso é muito importante, essa alegria de você ter conseguido fazer alguma

coisa musical. Isso é uma característica da Escola. Outra coisa, o incentivo que ele dava aos instrumentos de orquestra. Porque esses conservatórios por aí, sobretudo naquela época, década de 1970, era a pianolatria, era piano, piano e piano. Pouco a pouco, depois, teclado, que era pior ainda do modo como era usado. Então, ele sempre incentivou o estudo de violino, violoncelo, cordas e sopros e instrumentos outros, as próprias bolsas que ele dava e que me permitiram estudar eram resultado dessa filosofia. Isso sempre diferenciou um pouco a Escola das outras. E o fato dele financiar isso. Eu posso te dar uma lista imensa de muitos bons músicos, que inclusive vivem no exterior, que estudaram lá de graça. Eu, como falei para você, fui para o exterior com um oboé que ele me emprestou, porque eu não tinha como comprar, então ele chegou ao ponto de me dar o instrumento, "não, quando você voltar da Alemanha você me devolve". Quer dizer, esse desprendimento, não é fruto somente do fato dele ter dinheiro; é fruto de uma filosofia, porque eu conheço muito rico que não dá nada.

P. *E qual a lembrança mais forte que você guarda da EMP?*

R. Eu acho que, do Mahle – porque quando eu falo da Escola eu não posso deixar de falar do Mahle, porque para mim o Mahle é a Escola – é a obsessão, é não desistir. Ele nunca teve apoio, a cidade nunca entendeu muito bem o trabalho dele como compositor e como pedagogo também sempre foi muito discutido, porque todo mundo é dono da verdade e é sempre muito mais fácil criticar do que fazer. Então ele sempre foi muito criticado: ele era criticado por outros compositores porque era rico, então podia se "dar ao luxo" de compor; ele era criticado pela cidade porque era um compositor que escrevia numa

linguagem que ninguém entendia, só ele; pela vanguarda ele foi criticado por ser tradicional e, no entanto, o público local de Piracicaba não aceitava a música dele porque era de vanguarda. No entanto, ele sempre seguiu o caminho dele obstinadamente, porque ele tinha certeza de que o que ele estava fazendo era bom e resultava. Acho que o Arzolla é uma prova disso, eu, modestamente, também, e muitos outros por aí são a comprovação de que ele tinha razão. E eu acho que com o Mahle, em relação à cidade, vai acontecer exatamente como acontece às vezes quando se tem um problema com pai e mãe: você só vai entender realmente a dimensão do valor quando você perder. Então, quando o Mahle não estiver mais lá, aí é que as pessoas irão, talvez, se dar conta da importância que ele tem para aquele lugar. Porque, ainda hoje, as pessoas não entendem isso; elas não conseguem enxergar a importância que ele tem e a importância dele é astronômica. A importância daquela escola é astronômica. E as pessoas não entendem.

P. *Você acha que a cidade mudou muito depois da Escola?*

R. Eu acho que muita gente deve muito ao trabalho que ele tem feito até hoje e até reconhece… Mas, aí é um problema um pouco mais geral, um pouco maior, nós estamos num país em que as pessoas não reconhecem muito a arte. Nós, que fazemos esse tipo de música, já somos um grupo muito restrito. Então, uma escola que ensina a fazer esse tipo de coisa num mundo como o nosso, num país em que os valores maiores são outros e que isso é desconsiderado, é desprestigiado, é uma coisa complicada. Numa cidade de interior, isso ainda é pior. Eu acho que hoje existe muito mais consciência, as pessoas consideram muito mais a Escola e o próprio Mahle, o trabalho dele, do que antes. Mas,

está longe de ser o reconhecimento que ele teria se ele vivesse em um outro país, onde esse tipo de trabalho e de música têm mais valor. Mas esse é um problema de todos nós.

P. *Mas essa foi uma escolha dele, uma escolha consciente.*

R. Exatamente. Até porque ele podia ter ficado em São Paulo, ou vindo pro Rio, ele podia ter escolhido qualquer lugar para viver. Mas ele quis ir para uma cidade do interior, começar do nada (porque ele começou do zero) e fazer um trabalho individual. Quer dizer, hoje, ter feito tudo o que ele fez, eu acho que a vida dele é uma vida que valeu a pena, uma vida importante, ele realizou muita coisa, é uma pessoa – eu não sei se ele se considera, mas eu acho que ele pode se considerar – completamente realizada, porque o que ele fez não foi pouca coisa.

P. *E quanto à obra dele, você acha que é possível desvincular a obra composicional da Escola, ou é preciso sempre pensar nas duas coisas juntas?*

R. Ele tem muitas composições que são um trabalho dele como compositor; isso você pode desvincular. São obras que não têm aquele caráter didático, compostas para concursos, encomendas. Isso pode ser analisado assim como a obra do compositor, sem nenhum intuito didático. E tem uma parte da obra dele que realmente tem todo um vínculo com a Escola, com os alunos, foi uma criação com vistas ao didatismo dele.

P. *Eu fiz essa pergunta, porque, conversando com ele pessoalmente, eu tive a impressão de que falar da obra e da Escola era, para ele, a mesma coisa. Achei que a Escola é sua verdadeira obra, talvez até mais do que a composição propriamente dita.*

R. Eu acho que isso faz parte da modéstia dele como compositor, de não se achar um grande compositor, talvez. Então ele coloca tudo isso como um trabalho que ele conseguiu realizar dentro da Escola, que foi a vida dele. Mas, como músico, eu quando pego algumas obras dele, vejo muita coisa que, independente desse trabalho dele, tem um valor imenso como composição. Um trabalho de compositor que, não obrigatoriamente, tem a ver com o trabalho na Escola. Acho interessante que ele tenha dito isso porque ele certamente enxerga tudo isso como uma coisa só. Foi um trabalho que ele conseguiu fazer e que ele coloca no mesmo plano. Mas há muitas composições que são coisas muito boas, independentemente da Escola. Também creio que cada aluno da escola que se fez músico é uma obra acabada do Mahle.

Bibliografia

Livros

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga e Flavia Camargo Toni, Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1989

__________. *Aspectos da Música Brasileira*, Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1991

ARANHA, Graça. *Canaã*, Rio de Janeiro: Ediouro, 2002

ARANTES, José Tadeu. "O Jovem Steiner" in revista *Ensino*, São Paulo: Ed. Antroposófica, 1999

BARFIELD, Owen. *Introducing Rudolf Steiner*, New York: Anthroposophical Society in America, 1995

BARROS, Guilherme A.S. de. "Hindemith e Fux: uma análise comparativa do *Gradus ad Parnassum* e *The Craft of Musical Composition*" in *Revista do Colóquio*, Unirio, 2002

BARTÓK, Béla. *Béla Bartók Essays*. Selected and Edited by Benjamin Suchoff, Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1993

BOHLMAN, Philip V. "Ethnomusicology's Challenge to the Canon; the Canon's Challenge to Ethnomusicology" in Bergeron, Katerine & Bohlman, Philip. *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, Chicago: University of Chicago Press

BOUTROUX, Emílio. *Kant*, Lisboa: Editorial Inquérito Ltda, 1943

BRITO, Teca de Alencar. *Koellreutter Educador – o humano como objetivo da educação musical*, São Paulo: Peirópolis, 2001

CASSIRER, Ernst. *Rousseau, Kant, Goethe*, New Jersey: Princeton University Press, 1963

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*, Rio de Janeiro: Zorge Zahar Editora, 2000

DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant*, Lisboa: Edições 70, 2000

DIVERSOS AUTORES, *Discursos Acadêmicos (1897-1919)*, v.i (4v.), Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1964

ECKERMANN, J.P. *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris: Gallimard, 1943

FREYRE, Gilberto. *Nós e a Europa Germânica*, Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1971

FUX, Johann Joseph – *Gradus ad Parnassum* (1725) – *The study of counterpoit from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, trad. Alfred Mann: New York, Norton, 1971

GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*, Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia, 1934

GANDELMAN, Saloméa. *36 Compositores Brasileiros – obras para piano – (1950-1988)*, Rio de Janeiro: Funarte; Relume-Dumará, 1997

GODWIN, Joscelyn. *Les Harmonies du Ciel et de la Terre – la dimension espirituelle de la musique*, Paris: Éditions Albin Michel S/A, 1994

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Théâtre Complet*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1951

_________. *A Metamorfose das Plantas*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993

_________. *La Métamorphose des Plantes*, Paris: Triades, 1975

_________. *A Doutrina das Cores*, São Paulo: Nova Alexandria, 1993

_________. *Conversations of German Refugees & Wilhelm Meister's Journeyman Years*, New Jersey: Princeton University Press, 1995

_________. *Viagem à Itália 1786-1788*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999

_________. *Máximas e Reflexões*, Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2003

_________. *Great Writings of Goethe – Edited and with an Introduction by Stephen Spender*, New York: Mentor Books, 1958

HARTMANN, Nicolai. *A Filosofia do Idealismo Alemão*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.

HEMLEBEN, Johannes. *Rudolf Steiner*, São Paulo: Editora Antroposófica, 1989

HINDEMITH, Paul. – *The Craft of Musical Composition*, 2v., New York: Schott, 1941

____________. *Johann Sebastian Bach: Heritage and Obligation.* New Haven: Yale University Press, 1950

____________. *A Composer's World – Horizons and Limitations.* Cambridge: Harvard University Press, 1952

HUMBOLDT, Wilhelm von. *Os Limites da Ação do Estado*, Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora Ltda., 2004

JALOUX, Edmond. *Goethe*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1949

KANT, Immanuel. *Dissertação de 1770 seguida de Carta a Marcus Herz*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985

______. *Crítica da Razão Pura*, São Paulo: Nova Cultural, 1987

______. *Crítica da Razão Prática*, Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

______. *Critique de la Faculté de Juger*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1993

______. *Le Jugement Esthétique – textes choisis*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955

______. *Coleção os Pensadores – vol. XXV*, São Paulo: Abril Cultural, 1974

KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koelreutter – movimentos em direção à modernidade*, São Paulo: Musa Editora e Atravez, 2000

KOELLREUTTER, H.J. *À Procura de um Mundo sem "Vis-à-vis" (reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental)* – Edição Japonesa: *Seiyó tono tai wa*, Tokio: Meisei University Ed., 1983

LANZ, Rudolf. *Noções Básicas de Antroposofia*, São Paulo: Editora Antroposófica Ltda., 2002

_____. *A Pedagogia Waldorf – caminho para um ensino mais humano*, São Paulo: Editora Antroposófica Ltda., 1990

LEIBNIZ, G.W. *Discurso de Metafísica e Outros Textos*, São Paulo: Martins Fontes, 2004

________. *La Monadologie (1714)*, Chicoutimi: Université du Québec, 2002, p.7. Edição eletrônica produzida por Daniel Banda a partir da edição original de C. Delagrave, Paris, 1881, anotada por Émile Boutroux. Site web: http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

LESTER, Joel. "Species Counterpoint and the Fux's Gradus" in *Compositional theory in the eighteenth century*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992

LICHTENBERGER, Henri. *Faust – une Tragédie*, Paris: La Renaissance du Livre, 1920

LOISEAU, Hippolyte. *Goethe – L'Homme, l'Écrivain, le Penseur*, Paris: Aubier, 1943

MAHLE, Ernst. *Catálogo de Obras.* Piracicaba: Instituto Educacional Piracicabano, 2000

MANN, Thomas. *Ensaios*, São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1988

MOLDER, Maria Filomena. *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995

NIETZCHE, Friederich. *Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida - Considerações Intempestivas II*, ____, s.d.

QUENTAL, Antero de. *Antologia*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A, 1991

REILY, Suzel A. "Manifestações Populares: do 'Aproveitamento' à Reapropriação" in *Do Folclore à Cultura Popular*, São Paulo: USP, 1990

RICOTTA, Lúcia. *Natureza, Ciência e Estética em Alexander von Humboldt*, Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2003

________. (Editora convidada), *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ) – Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*, Rio de Janeiro: UFRJ – 7 Letras, 2004

ROLLAND, Romand. *Beethoven – grandes períodos criadores*, Lisboa: Edições Cosmos, 1960

SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da Arte*, São Paulo: Edusp, 2001

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*, São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1995

SCHOPENHAUER. Arthur. *Esthétique et Métaphysique*, Paris: Livre de Poche, 1999

_______________. *O Mundo como Vontade e Representação*, Rio de Janeiro: Contraponto, 2001

SCHUBACK, Maria Sá Cavalcante. *A Doutrina dos Sons de Goethe a Caminho da Música Nova de Webern*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999

SIMOND, Charles. *Goethe*, Paris: Bibliothèque Larousse, s/d.

STEINER, Rudolf. *A Filosofia da Liberdade*, São Paulo: Associação Pedagógica Rudolf Steiner, s/d

_____________. *Enigmas da Philosophia*, Rio de Janeiro: Frederico Mueller, 1971

_____________. *Philosophia e Antroposophia*, Rio de Janeiro: Frederico Mueller, 1963

______________. *Arte e Estética Segundo Goethe*, São Paulo: Editora Antroposófica Ltda., 1998

______________. *Matéria, Forma e Essência – O caminho cognitivo da Filosofia à Antroposofia*, São Paulo: Editora Antroposófica Ltda., 1999

TANNER, Michael. *Schopenhauer. Metafísica e Arte*, São Paulo: Unesp, 2000

TRAVASSOS, Elisabeth. *Os Mandarins Milagrosos – Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*, Rio de Janeiro: FUNARTE, Jorge Zahar Editor, 1997

VIGUÉ, Jean et GERGELY, Jean. *La Musique Hongroise.* Paris: Presses Universitaires de France, 1959

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático – Estudo Folclórico Musical*, Rio de Janeiro – São Paulo: Irmãos Vitale, 1941

VOLTAIRE. *Comentários Políticos*, São Paulo: Martins Fontes, 2001

WEBERN, Anton. *O Caminho para a Música Nova*, Brasília: Musimed Editora e Distribuidora Ltda., s/d

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários – A Música em Torno da Semana de 22*, São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, 1983

Teses e Dissertações

ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. *Uma Abordagem Analítico-Interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra de Ernst Mahle.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1996

CASAROTTI, João Paulo. *Ernst Mahle: 50 Anos de Brasil e Análise dos Ponteios: "Ponteio 1972" e "Os Sapos"*, São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2001

PINOTTI, Cíntia Maria Annichino. *O Salmo 150 de Ernst Mahle – questões composicionais e interpretativas*, São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2002

FERES-LLOYD, Sônia. *The Viola Compositions of Ernst Mahle and Their Idiomatic and Pedagogical Characteristics*, Louisiana State University, 2000

TOKESHI, Eliane. *Ernst Mahle: Violin Sonatas and Sonatinas (1955-80)*, Evanston, Illinois: Northwestern University, 1999

Entrevistas

JUSTI, Luis Carlos. Entrevista realizada pelo autor com o ex-aluno de Ernst Mahle em outubro de 2002

MAHLE, Ernst. Entrevista realizada pelo autor em julho de 2001

MAHLE, Ernst. Entrevista realizada pelo autor em junho de 2002

MAHLE, Ernst. Entrevista realizada pelo autor em dezembro de 2002

MAHLE, Ernst. Entrevista realizada pelo autor em agosto de 2003

MAHLE, Ernst. Entrevistas concedidas por escrito a Sônia Feres-Lloyd, Eliane Tokeshi, Johnson Machado, Luis Krauz, todas à disposição na biblioteca da Escola de Música de Piracicaba.

Dicionários

GROVE'S DICTIONNARY OF MUSIC AND MUSICIANS, London, MacMillan, 1964

NEW GROVE'S DICTIONNARY OF MUSIC AND MUSICIANS, London: McMillan, 1980

LE PETIT ROBERT 2- Dictionnaire de Noms Propres, Paris: Dictionnaires Le Robert, 1990

Partituras

BARTÓK, Béla. *Mikrokosmos.* New York: Boosey & Hawkes, 1940, 6v.

BARTÓK, Béla. *For Children.* New York: Boosey & Hawkes, 1945, 2v.

MAHLE, Ernst. *Sonatina (1956) para Violoncelo e Piano.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968

MAHLE, Ernst. *Sonata (1968) para Violoncelo e Piano.* Ms. C-36, na Escola de Música de Piracicaba, 1968, 22p.

MAHLE, Ernst. *Sonatina (1976) para Violoncelo e Piano.* Ms. C-104, na Escola de Música de Piracicaba, 1976, 17p.

Apostilas

MAHLE, Ernst. *Modos, Escalas e Séries*, EMP, D30

_______. *Harmonia*, EMP, D31(A, B, C, D)

_______. *Análise*, Escola de Música de Piracicaba (EMP), D33

_______. *Cadências e Progressões (exercícios de teclado)*, EMP, D34

_______. *Contraponto*, EMP, D35

_______. *Elementos de Regência*, EMP, D38

_______. *Problemas de Interpretação*, EMP, s/ referência

_______. *Temas de Fuga – para analisar, responder, improvisar, etc.*, EMP, D36

Anexos